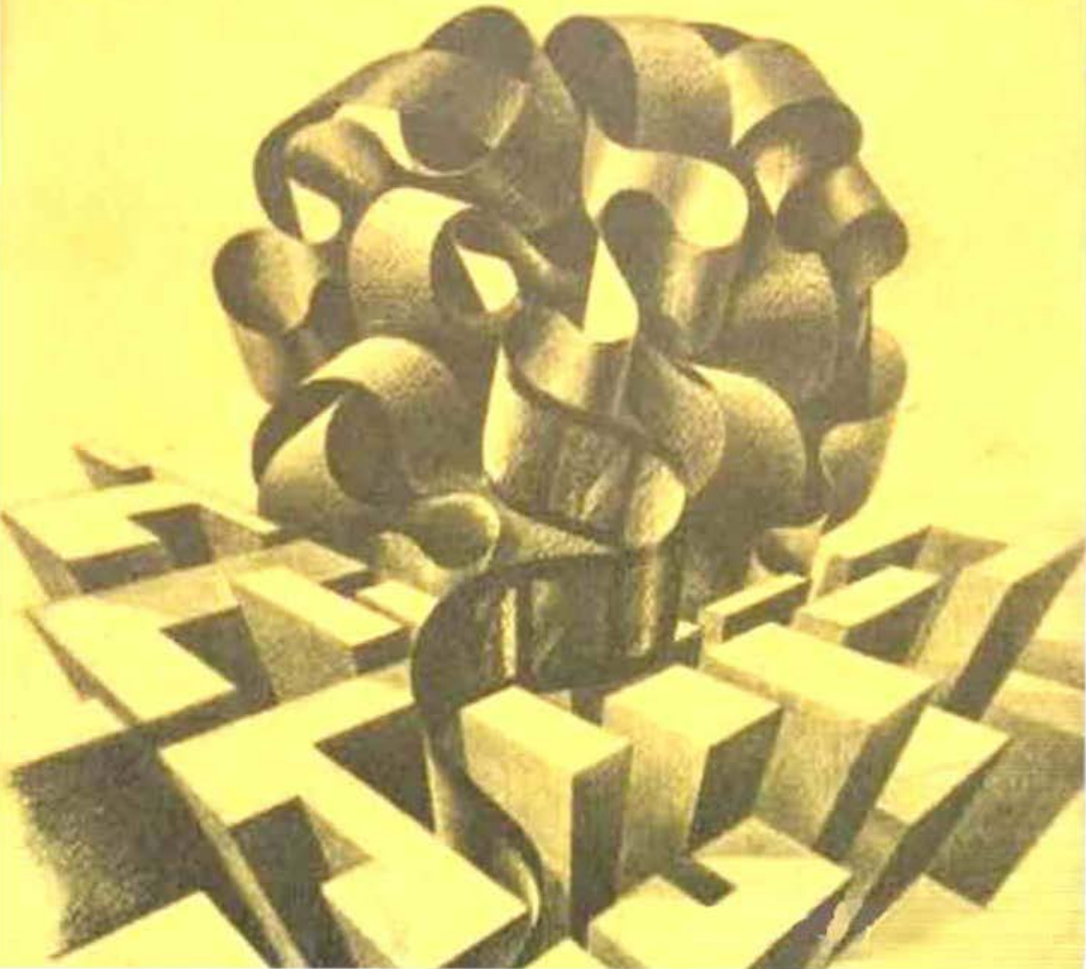
LUMEA MODERNĂ ȘI CINEMATOGRAFUL

grid modorcea



Lucrarea continuă, pe un plan mai larg, cercetările autorului concretizate în studiul MITURILE ROMÂNEȘTI ȘI ARTA FILMULUI, apărut în anul 1979; ea se încadrează, deopotrivă, în sfera esteticii, sociologiei filmului, teoriei și criticii cinematografice, constituind o sinteză inedită asupra modului cum se reflectă în cea de-a șaptea artă cîteva din principalele teme și mituri **ce-l preocupă pe omul epocii moderne și contemporane. Precedată de capitolele „Cinematograful — fabrică de mituri, filmul — școală de valori" și „Socioaxiologia cinematografului și noua lui funcție", cea mai amplă secțiune a volumului este consacrată problematicii care dă titlul cărții, operînd analize socio-estetice, cu exemplificări din numeroase filme străine și românești, asupra unor teme și mituri precum:** civilizația, orașul, banul, puterea, violența și mafia, rasa, mașina, mass-media, vedeta, eroticul, familia, munca, revoluția, eroul pozitiv, omul nou **ș.a.**

editura meridiane

Lei 29

Anticipare

În studiul de faţă ne propunem să abordăm, din perspectiva realităţii complexe a lumii moderne şi a reflectărilor ei multiple — implicate fiind **teme majore, permanenţe, valori, simboluri** *şi mai ales* **mituri** *— fenomenul cinematografic mondial, istoria lui, în mişcarea sa completă,* **producţie-operă-difuzare,** *cu accente mai deosebite asupra importanţei* **artei filmului.** *Deşi aria dezbaterii e atît de vastă, îmbrăţişînd în fond mai toate problemele vitale ce confruntă omenirea, cît şi sfera creaţiei artistice în ansamblul ei, totuşi vom încerca să ne fixăm mai mult atenţia asupra aspectelor* caracteristice, dominante, obsesive *ale lumii moderne şi lumii filmului, cum sînt* miturile *şi puzderia de „reflectări deformate" ale realităţii. Căci atît omul aeestui atît de agitat secol XX, cît şi una dintre invenţiile sale cele mai „disputate", cinematograful, au dovedit şi dovedesc o capacitate extraordinară de a fabrica „mituri", de a încerca să le absolutizeze, să le extindă asupra întregii activităţi cognitive, a tuturor domeniilor de reflectare şi creaţie. Tocmai de aceea va trebui să facem distincţia între* **valori** *şi* **nonvalori,** *între* **idealurile** *profund omeneşti şi* **iluziile** *şi* **viciile** *moderne, între* **teme** *şi* **mituri,** *între* **miturile autentice** *şi* **falsele mituri,** *între* **miturile organice,** *semnificative,* **pozitive** *şi cele* **distructive, negative,** *între* **permanenţe** *şi tot felul de* **mode** *efemere. Iar toate acestea văzute în raport cu cinematograful, care, prin natura sa dualâ, de* **artă** *şi* **industrie,** *este o armă cu două tăişuri, un teren de luptă între atitudinea* **mitizatoare** *şi cea* **demitizatoare,** *între tendinţa* **profitului maxim** *— uniformizatoare şi universalistă — a* **producţiei de serie** *şi tendinţa* **creatoare,** *specific naţională, a* **artei filmului.**

De altfel, lumea modernă, prin „foamea" ei de permanenţe şi mituri, de idealuri şi crize, de visuri împlinite şi eşecuri, s-a dovedit a fi, pentru cinematograf, o sursă de inspiraţie inepuiza-

bilă. Bunăoară, cinematograful are meritul de a fi fabricat mitul cowboy-ului, mitul vedetei sau mitul mașinii, dar de fapt asemenea mituri au circulat mai întîi „în realitate" sub formă de legende sau teme „populare", ca folclor sau literatură. Se poate spune că deseori cineaștii au găsit de-a gata, „în viață", mitologia modernă, uneori foarte „elaborată", cum sînt miturile despre mafie și personajele ei, și că n-au făcut decît s-o reproducă industrial, s-o comercializeze filmic sau, în cazuri extrem de rare, s-o interpreteze și s-o deconspire. Iată de ce este necesar ca mai întîi să studiem reflectările multiple ale lumii moderne, cu precădere miturile ei, cum am spus. A privi cinematograful, istoria lui, prin prisma miturilor moderne deci, înseamnă a ști ce sînt aceste mituri, înseamnă, cu alte cuvinte, a înțelege raportul dintre realitatea complexă a lumii contemporane și nenumăratele ei reprezentări. Pe de altă parte, cinematograful, fiind un copil „maturizat" al secolului XX, al cuceririlor sale tehnice și științifice, se poate afirma că istoria lui se confundă cu istoria filmelor care s-au inspirat din această realitate (privită ca actualitate) și din miturile ei. Ba chiar este o caracteristică a cinematografului să trăiască din cultivarea a ceea ce este fantastic și legendar în Fapta lumii, să fabuleze în jurul motivelor ei mitice.

De aceste aspecte ne vom ocupa în capitolele ce urmează, așa că nu vom insista aici asupra lor. Cum e și firesc, în studierea raportului complex **film-mit modern** *pornim de la cunoașterea raportului* **mit-realitate,** *iar pentru aceasta se impune să înțelegem lumea în care trăiește omul modern, cît și preocupările lui, idealurile, visurile și angoasele lui. În acest sens, a trebuit să ne întrebăm dacă, în contextul „civilizației" la care a ajuns, omul mai are sau nu nevoie de mituri, în ce măsură și cum se explică această nevoie, în general, încă vitală. Prin urmare, a fost necesar să pătrundem în domeniul* **crizelor** *care confruntă omenirea în marșul ei civilizator, pentru că aceste crize sînt în principal cauzele fundamentale ale nașterii și proliferării celor mai multe dintre miturile moderne, ale menținerii și evocării lor universaliste, desnaționalizante, așa cum procedează în special industria cinematografică. Fără îndoială că — dată fiind problematica vastă a unei astfel de cercetări — ne-am străduit să găsim, să descoperim, conform scopului urmărit, esența fenomenului, linia obiectivă, științifică, din noianul de interpretări, concentrînd la maximum opiniile a numeroși savanți, istorici, sociologi, etnologi, antropologi, psihologi, filosofi, politicieni, ecologi, scriitori etc.*

Un efort similar l-am făcut și în cazul capitolului «Teme și mituri ale lumii moderne în film», *care constituie, cum e și firesc, cea mai mare parte a cărții. Întrucît fiecare mit cinematografic*

de care ne-am ocupat poate forma obiectul unor lucrări de sine stătătoare, a trebuit să găsim o cale foarte mobilă de cercetare și interpretare a materialului, axîndu-ne în principal asupra aspectelor care corespund scopului urmărit de noi, folosind acele procedee de analiză și sinteză care să dea o imagine pregnantă, profundă și cuprinzătoare, a temei studiate. Am căutat ca Ideea creatoare, cea mai realistă, pe care am extras-o din analiza esenței fenomenelor cercetate, ținînd seamă de aspectele de ordin estetic și de cele industrial-comerciale, în primul rînd, să fie personajul principal, călăuza ideologică (evident, alături de o viziune politică hrănită de dialectica marxistă), iar filmele, „disecarea" lor, insistența asupra unui element sau altul, citarea aceluiași titlu în cadrul mai multor teme, semn al intercondiționării lor indiscutabile, să vină să slujească Ideea, să o argumenteze, să o materializeze, să-i dea substanța concretului, „ceea ce-i este propriu viului".

Departe de noi gîndul de a putea epuiza problematica acestor teme și mituri. Am căutat să le abordăm însă dintr-un unghi nou, iar capitolul aplicativ trebuie înțeles mai cu seamă ca o concretizare a ideilor pregătitoare din capitolele anterioare.

Concentrîndu-ne atenția asupra problemelor centrale ale lucrării, a trebuit să renunțăm, în general, la interpretarea (analiza) „clasică", detaliată, ce se face de obicei filmelor, o cercetare mai complexă, socio-axiologică, cum am numit-o noi, ținînd deci seama de triada **producție-operă-difuzare,** *pentru a pune valoarea în adevărata sa lumină, părîndu-ni-se mai adecvată scopului major urmărit aici: acela de a da o imagine cît mai profundă și cuprinzătoare — care să implice polemic cititorul — asupra stadiului actual al cinematografului mondial în contextul evenimentelor contemporane, al* **răspîntiei** *la care se află omenirea, spre a înțelege natura sa marcat ambivalentă și a-i intui căile viitoare de dezvoltare. Pentru oricine este limpede, credem, că cinematograful constituie un fenomen de civilizație însemnat al secolului nostru, și ar fi de amintit marea importanță — în viața societății — pe care unii oameni politici i-au acordat-o. Este cît se poate de semnificativ ceea ce spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu în acest sens:*

„Noi privim cinematografia ca un mijloc important de educare și elevare spirituală a omului, în contextul multiplelor mijloace de ridicare și formare spirituală de care dispune societatea noastră de astăzi. [...] Cinematografia trebuie să constituie pentru poporul nostru o adevărată oglindă în care să se exprime sintetic, în formă artistică, rezultatele creației și eforturilor sale — și care totodată să facă cunoscute și peste hotare realizările

noastre". *Mai mult chiar*: „[...] nici un alt sector de artă nu oferă atîtea posibilități de a realiza opere care să se adreseze maselor largi, să poată juca un rol atît de important în educarea maselor, în formarea omului nou. Cinematografia este realmente un mijloc educativ de masă" [1].

Se poate afirma că secolul XX a beneficiat de o artă nouă, proprie revoluției tehnico-științifice, care, în ciuda componentei sale industriale, a laturii mercantile — ce a „concurat-o" abuziv și a menținut-o la nivelul „artei de bîlci" — i-a reflectat plenar ca un obiectiv planetar, mișcările, sensurile, direcțiile, obiceiurile, permanențele, temele majore, simbolurile, obsesiile, viciile, miturile în general.

Iată, așadar, ce încercăm să demonstrăm în această carte, care — ca o continuare complementară firească a volumului nostru **Miturile românești și arta filmului,** *și pentru a da cititorului o imagine globală și prospectivă asupra fenomenului cinematografic văzut din cele două perspective,* **tradițională** *și* **modernă** *— se vrea critic-angajată față de criza valorilor culturale, propunîndu-și să contribuie la atragerea marelui public de partea operelor valoroase, inclusiv a filmelor demitizatoare, la bătălia pe care adevărații artiști trebuie s-o dea împotriva produselor comerciale, a fabricanților de iluzii, ale căror surogate „exotice și senzaționale" umplu pînă la refuz — încă — sălile de cinema ale lumii. Omenirea se află la răspîntie, la o răspîntie primenitoare sperăm, iar cinematograful ar trebui să se „emancipeze" și el, să renască, să aspire la o nouă ordine spirituală, să-l scoată tot mai mult pe om din Iluzie și Ignoranță.*

Există azi această tendință de a demitiza, prin filmul politic în special, care încearcă, deci, să țină pasul cu cele mai angajate forțe ce vor să privească cu un ochi lucid și creator realitatea contradictorie a acestui sfîrșit de veac.

Industria cinematografică *a „instituționalizat"* **miturile** *și* **angoasele** *lumii moderne, azi e timpul ca* **arta filmului** *— și sînt semne îmbucurătoare — să dea bătălia pentru a generaliza ceea ce s-a cîștigat, pentru a institui total* **adevărurile** *și* **permanențele** *lumii moderne, să ajute astfel la înfrumusețarea reală a vieții, să-l facă pe om mai nobil, mai bun, și, implicit — cum ar fi spus Rousseau —, să-l pregătească pentru a crea și trăi „spectacolele libere" ale viitorului.*

Lumea modernă— permanențe și mituri

„GALAXIA GUTENBERG"

Logica vizuală a „Galaxiei Gutenberg", asemănătoare cu aceea a cinematografului, a adus cu sine un triumf al Literei față de tradiția orală, al Imaginii față de Rostire, al Logosului vizualizat față de Mythos, al Culturii și al Cărții față de natură și de panteonul și mitologia homerică. Istoria lumii moderne a marcat detronarea treptată a zeilor mitici, desacralizarea progresivă a religiilor, demitizarea Timpului (sacru) arhaic, noile evenimente social-politice, noile revoluții tehnico-științifice ducînd la o „ruptură" cu trecutul, la o schimbare radicală a cursului Istoriei, a mecanismelor sale existențiale și spirituale, la instaurarea unui Timp real (profan) și a unor necesități și deprinderi nebănuite, care, în mod obiectiv, au vlăguit mitologia tradițională, au scos-o din cimpul vital al trăirilor umane, din orizontul, din viața cotidiană și nevoile omului modern, preocupat în primul rînd de găsirea unor soluții înnoitoare pentru organizarea și eficiența activităților sale atît de complexe. Așadar, odată cu apariția tehnologiilor moderne (începînd cu invenția tiparului mai ales), a noilor descoperiri și aplicarea lor, odată cu impunerea lumii civilizate și a cuceririlor ei revoluționare, de la noile orînduiri sociale pînă la instaurarea vehiculelor ultrarapide, electronicii, mijloacelor actuale de comunicare, sau, mai recent, pînă la „societatea, informatizată în dezvoltare" [1], în expansiune mondială, zeii mitici au fost răsturnați de pe piedestalele lor, au pierdut poziții fundamentale din sufletul și mintea omului, din viața lui curentă, un nou model de gîndire și trăire făcîndu-și loc cu o tot mai imperioasă necesitate. Noile și nenumăratele explicații științifice au început — și uneori au reușit — să înlocuiască de tot expli-

căţiile magice şi mitice ale fenomenelor naturii. Cunoaşterea, deci, a adăugat naturii cultura şi civilizaţia, i-a dat omului o nouă dimensiune în univers, a impus saltul din planul anagogic, unde omul conţinea natura, în planul istoric.

NEVOIA DE NOI MITURI

Nu-i mai puţin adevărat însă că, prin aventura cunoaşterii, omul, în loc să se unească cu natura, să se apropie veşnic de ea, a „realizat" exact contrariul. El a ajuns la crizele moderne, iar azi se spune în genere că omenirea e la răspîntie, la o criză de creştere sau că se află în pragul înfăptuirii unei „noi ordini" politice şi economice. Vrînd, deci, să stăpînească natura, universul, omul a ajuns să se înstrăineze de ea, adică de sine. Zeii mitici au devenit zei livreşti, e drept! Dar cunoaşterea s-a dovedit a fi nemărginită, materia veşnică, cunoştinţele relative, universul incomensurabil. În locul unor noi legături, noi punţi cu natura, s-a creat o prăpastie şi mai mare parcă între om şi Necunoscut. Şi acest lucru s-a datorat tocmai intenţiilor pozitive ale omului! Paradoxal, prin cunoaştere, prin ştiinţă, prin tehnică, universul s-a revelat a fi şi mai tainic şi mai de nepătruns, „dialogul" cu el s-a dovedit a nu avea limite. Chiar dacă omul modern a pătruns în tainele Universului, cît nici n-a visat geniul arhaic, bătînd recorduri peste recorduri, stăpînind limite altădată de neatins, totuşi s-a trezit acum în faţa unei mari prăpăstii, cum n-a fost niciodată. De ce? Pentru că replica naturii este de neimaginat: în excesul omului de a-i stăpîni limitele, natura, cu imprevizibilitatea ei, i-a creat noi probleme, noi obstacole, întorcîndu-se aproape cu totul împotriva lui! Aceasta a ajuns să fie problema societăţii însăşi, a supravieţuirii ei. Omul se poate pierde pe sine în aventura cunoaşterii. El se află în faţa unei mari dileme: cum poate *controla* fenomenele sociale şi mai ales pe cele ale naturii, fenomene atît de contradictorii? Stăpînindu-le pe unele dintre ele, omul a pierdut din mînă controlul întregului; crezînd că stăpîneşte întregul, a ajuns să piardă de sub control chiar şi fenomenele de care era absolut sigur, pe care le ştia sub dominarea sa totală.

Prin urmare, abia ştiinţa a demonstrat cu adevărat că există o prăpastie mitică între om şi univers şi că începutul istoriei contemporane se va scrie probabil odată cu naşterea unor veritabile punţi de legătură care să unească omul cu natura, care să însemne într-adevăr „apropierea veşnică" a gîndirii de obiect! În faţa unor asemenea realităţi noi, a unor noi perspective de

înțelegere a lumii, nu-i de mirare că omul s-a văzut altfel pe sine și că a început să se evalueze altfel..., ajungînd să arate poate mai nepregătit decît omul arhaic în fața „Timpului său sacru"! Fără certitudini, fără permanențe, fără idealuri, fără hrană, viața omului e în pericol, într-o continuă debusolare biologică și spirituală. Iată de ce, pînă la stăpînirea cu adevărat a realității, pînă la un control global — care presupune o planificare globală — asupra tuturor fenomenelor care confruntă omenirea în momentul de față și cu care se va confrunta și în viitor, cu alte cuvinte, pînă la a face primii pași siguri, trainici, într-o Eră planetară nouă, omul se vede nevoit (și a început demult s-o facă, odată cu zorii lumii moderne!) să se *apere* de Necunoscut cu *noi mituri*, să pună în loc noi origini, să se aventureze într-o nouă căutare a „timpului pierdut"! Dar aceasta este o nevoie profundă, vitală, verificîndu-se astfel încă o dată că mitul este otuși consubstanțial naturii umane!

MIT ȘI ȘTIINȚĂ

Desigur, noua înflorire a mitului, atît de vizibilă azi, se datorează în mare măsură „rupturii" de care pomeneam, „răspîntiei" la care se află omenirea. Ar fi însă de observat că cele două mari tendințe, cea *mitică* și cea *realist-științifică*, ale atitudinii umane față de lume au coexistat, au stat în cumpănă, proporția dintre ele schimbîndu-se, una avînd într-o epocă o pondere mai mare decît alta, respectiv mitul în antichitate, iar azi știința. După cum germenii științei se aflau în mituri, tot astfel, cu nuanțele de rigoare, cum vom vedea, germenii mitului modern se găsesc în științe. De altfel Lenin este unul dintre primii gînditori moderni care, printr-o notă din „Conspectul" cărții lui Hegel *Prelegeri despre istoria filosofiei*, ne invită să meditățm la *„legătura dintre* g e r m e n i i *gîndirii științifice și fanteziile à la religie, mitologie. Și acum ! La fel, aceeași legătură, numai că proporția dintre știință și mitologie este alta"* [2]. Ce înseamnă această legătură? Ea poate exista numai cînd elementele de bază sînt comune ambelor domenii. Iar aceste elemente sînt *sîmburii rationali și obiectivi ai realității*. Astfel că între mit și știință există o legătură esențială, amîndouă referindu-se, chiar dacă fiecare cu mijloace specifice, la aceeași lume materială. Desigur, aceste elemente comune, identice, sînt supuse și ele proceselor istorice, mișcării. Ceea ce poate fi comun într-un anumit moment devine ne-comun într-altul. Aici are loc fenomenul de „substituire" a elementelor complementare, cele două ten-

dinţe avînd darul de a se completa şi întregi reciproc. Gîndirea mitică este „talonată" de gîndirea ştiinţifică, care îi verifică sau îi infirmă „fanteziile". În gîndirea mitică realitatea se află la „limita" închipuirii, a deformărilor mimetice, fără ca ea să-şi piardă însă sîmburele raţional, scheletul realist; chiar dacă el stă „cu capul în jos". Gîndirea ştiinţifică, în schimb, se sprijină pe două principii generale, care-i constituie baza metodologică, *principiul inteligibilităţii naturii* şi cel al *obiectivării.*[3] Ea este însetată de adevăr şi enunţuri exacte, statistice, univoce. Iar paradoxul aparent este că vrea cu aceste mijloace să răspundă la întrebări vii, à la Gauguin: *„De unde venim? Cine sîntem? Încotro ne îndreptăm?"*, să ofere certitudini fundamentale, ajutorul cel mai apreciabil pe care ni l-a dat pînă acum ştiinţa fiind, după părerea unui savant ca Erwin Schrödinger, *„idealizarea graduală a timpului"*[4]. Ceea ce trebuie să reţinem aici este că obiectivarea pe care o enunţă ştiinţa include şi Subiectul cunoaşterii, deci şi eul sensibil, spiritul, iar dacă nu o face, dacă le sacrifică, atunci atitudinea ştiinţifică trebuie restructurată. Iată de ce ştiinţa se află adeseori în impas şi dilemă, iar ca să înainteze nu poate rămîne rigidă, e necesar să se sprijine pe inspiraţie, fantezie... chiar pe elemente ale gîndirii mitice! Şi astfel, din interferenţa celor două limbaje, se naşte *mitul modern!* Iar ca să-l depăşească, ca să-l nege din nou, ştiinţa trebuie să-l favorizeze, să-l afirme!

HOMO ESTHETICUS

Omul a dovedit că are o capacitate extraordinară de a ieşi din astfel de impasuri, inventînd întruna, creînd mijloace şi mai savante pentru a stăpîni natura, pentru a-i controla o parte din legile ei, care îi frînează la un moment dat dezvoltarea. Dar această capacitate ştiinţifică este însoţită, dublată, de capacitatea lui poate şi mai extraordinară de a crea mituri la „infinit", mereu „noi" mituri, cu toate că, după cum vom vedea, *miturile moderne autentice, vitale, se nasc, mai mult sau mai puţin, fie în prelungirea motivelor şi comportamentelor mitice arhaice, a miturilor clasice fundamentale, fie în jurul sau chiar din esenţa unor teme majore, valori, permanenţe.* Deşi condiţiile social-istorice sînt radical diferite, totuşi, datorită caracterului în esenţă ritualic al mitului şi datorită faptului că el se naşte prin divinizarea unui lucru, unui fenomen, chiar şi cele mai noi mituri, chiar şi cele cu adevărat inedite, creaţii ale erei tehnico-ştiinţifice, cum ar fi *mitul cuceririi cosmosului*, de pildă, poartă inevitabil o pecete

tradiţională, dată de natura mitului în general, a legilor lui specifice. Faptul că lumea modernă cunoaşte o asemenea avalanşă de mituri, faptul că omul modern are nevoie de mituri, mai ales de mituri specifice, proprii realităţii neobişnuite în care trăieşte, se datoreşte nevoii lui adînci de a nu se pierde pe sine, de a face faţă labirintului lumii noi unde se află, noului „necunoscut" de care se simte, poate, şi mai înstrăinat, ca niciodată. Omul creează mituri pentru că prin ele se apără de Necunoscutul lumii moderne, dar mai ales pentru că este o cale de a evita conflictul direct cu el. Omul modern simte că mitul încă îi este consubstanţial, fiind replica pe care poate s-o dea, prin mijloace naiv-deformate, viciilor lumii moderne, relelor şi capcanelor de tot felul ale acesteia. *Pe de altă parte, nevoia de mituri este o nevoie profund estetică a omului modern, ca om care stă cu faţa spre viitor.* Ca *homo estheticus*. Căci se poate oare închipui omul în afara dorinţei de a vieţui măcar o parte din Timpul său istoric şi mărginit, constrîngător, într-un timp fabulos, într-un timp, să-l numim, artistic, propriu trăirii estetice, care reclamă adică simultaneitate, aşa cum a înţeles-o, se pare, prima oară Mozart şi cum a teoretizat-o mai tîrziu Rudolf Arnheim?[5].

„DEMONUL IGNORANŢEI"

Dar această nevoie a omului modern de a se „revolta" împotriva timpului istoric care se scurge neiertător, care face ca viaţa să-i pară atît de scurtă, şi dorinţa de a evada din acest timp, de a ieşi de *aici* şi *acum* şi a se identifica cu un timp imaginar, a se proiecta pe sine într-o poveste neobişnuită, ireală, cu alte cuvinte, de a trăi într-o realitate deformată conform idealurilor sale, capacităţii sale de a se transpune... (atît cît îl duce mintea, cum zice o vorbă înţeleaptă), ei bine, această dorinţă mai poate fi pusă pe seama incapacităţii omului modern (sau a putinţelor sale limitate) de a înţelege lumea în care trăieşte şi de a privi realitatea în faţă! Această Realitate este pentru el Necunoscutul, marea taină, pe cînd Visul, Mitul, reprezintă o lume accesibilă! Întorcînd spatele realităţii, omul are sentimentul că se instalează comod într-o lume a lui, ocrotitoare. Astfel el întoarce spatele adevăratei cunoaşteri, nevoilor lui fundamentale şi chiar mitului autentic însuşi ca proiecţie pozitiv-deformată a realităţii, ca viziune naiv configurată a lumii. Cufundîndu-se într-un timp străin, ajunge să ia nevoia de mituri drept nevoie de viaţă...

Abia acum putem intra pe calea adevărată a înţelegerii acestei „nevoi" umane — nevoia de mituri — răspunzînd la în-

trebarea: Cine este acel „CE" care face să dăinuiască încă dorința omului de a transcende realitatea și care-l face să mai păstreze unele comportamente mitologice? Dacă am încerca să răspundem printr-un singur cuvînt, acesta ar putea fi: *Ignoranța !* Omul modern, ca și cel tradițional, are nevoie de mituri tocmai pentru că el încă nu controlează și nu stăpînește lumea cu adevărat, nu este Omul cunoașterii, al înțelegerii Naturii în totalitatea ei. Desigur, scara Ignoranței este lungă cît istoria omenirii. Într-un fel de „ignoranță" se scălda omul arhaic, într-altul omul evului mediu și în cu totul altul omul modern. Să ne amintim ce spune prima axiomă a cărții lui Vico, *Știința nouă*: *„Dată fiind natura nedeterminată a minții sale, omul se consideră regulă a universului chiar atunci cînd se prăbușește în ignoranță"* [6]. Ignoranța omului arhaic izvora dintr-o atitudine naivă în fața realității. Datorită slabei dezvoltări a cunoștințelor, datorită mărginirii sale reale, omul lua orice lucru necunoscut drept minunat: *„Omne ignorum pro magnifico est."* Ignoranța lui era invers proporțională cu libertatea pe care și-o lua în fantezie, cu vigoarea plăsmuirilor fabuloase, fenomenelor pe care nu le înțelegea atribuindu-le propria sa natură. Universul se năștea din mintea sa, din neștiința și contradicțiile gîndirii sale. Toate reprezentările sale despre natură, deși false, apăreau *firesc*, în chip *natural*, ca reflectări mimetic „adevărate", mimetic „realiste". Vico spunea că popoarele primitive erau în mod natural popoare de poeți. Tot ce *atingea* Ignoranța lor devenea poezie! Ea, Ignoranța, era de altfel personajul central al plăsmuirilor mitice, ca și al celor dintîi creații culte. Ca apoi să devină personajul (încă) de neînlocuit al atîtor mari creații, de la Seneca la Camus sau Beckett. Iată ce scria Marx în acest sens:

„Ignoranța este un demon care — ne temem — va mai juca un rol în multe tragedii; pe bună dreptate au înfățișat-o cei mai mari poeți greci în înfricoșătoarele drame ale caselor regale din Micena și Teba, sub chipul destinului tragic".[7]

Dar Ea este mai înainte de toate un personaj — dintre cele mai vii — al Istoriei. Marx însuși o personifică în articolul său. Iar cine citește critica pe care el o face „intelectualității renane", pornind de la un articol de fond al publicației „Kölnische Zeitung", va face și mai îndeaproape cunoștință cu acest demon care bîntuie istoria universală, cu această stafie care produce atîtea tragedii. Cît se poate de semnificativ e faptul că *practicile* unor astfel de ziare n-au încetat, ci chiar s-au agravat, luînd forme odioase, antistatale, rasiste, ale învrăjbirii între oameni și popoare; este ceea ce arată și Volker Schlöndorff în zgudui-

torul său film politic *Onoarea pierdută a Katharinei Blüm*. În epilogul filmului, în necrologul pe care un coleg i-l face mîrșavului ziarist împușcat în desperare de către Katharine Blüm, se spune: „*Cine trage în el, trage în noi. Cine trage în* «Die Zeitung», *trage în democrație, drepturile omului, pluralism și libertate*". În acest fel, Schlöndorff demască chipul demonic sub care se ascund cele mai odioase practici occidentale, neofasciste, înfăptuite, chipurile, în numele democrației și libertății.

Istoria ultimelor decenii, mai ales, a dovedit, din păcate, faptul că ravagiile neroziei nu au fost niciodată mai absurde, mai nimicitoare. Și niciodată reprezentările despre om și despre natură nu au fost mai false, mai negative, mai mincinoase. În ciuda unei evidente evoluții a omenirii, a unei cunoașteri progresive a naturii și a unor cuceriri revoluționare politico-sociale, există totuși mari momente de regres, mari crize, tensiuni istorice grave, de neînțeles, cum sînt cele ale situației internaționale actuale, pe care lumea nu le-a mai cunoscut vreodată, la scară planetară. De ce se întîmplă oare toate acestea? De ce știința, în progresul ei, produce totuși bomba atomică și bomba cu neutroni? Oare demonul Ignoranței — sub un chip mai mult decît tragic, viclean și grotesc, violent și absurd — nu joacă un rol de seamă pe marea scenă a istoriei contemporane? În reprezentările despre om oare nu trebuie să includem și imaginea acestui demon care transformă în „mituri" fapte științifice, valori, permanențe, teme majore, tot ce atinge?

„IDEALUL OMENESC"

Cît de ciudat ni s-a părut, privind la televizor, cînd, atît la lansarea navei cosmice *Apollo-11* (16 iulie 1969), cît și la amerizarea în Pacific (24 iulie același an) — zbor care a marcat la data de 20 iulie 1969 debarcarea pe Lună a modulului lunar *Eagle* și primii pași făcuți de om (Neil Armstrong) pe Selena — am văzut cum echipajul a fost condus și respectiv întîmpinat de un preot ținînd în mînă o cruce; cît de ciudat părea acesta, în anteriul său negru, alături de fantastica navă cosmică și cît de ciudați păreau cosmonauții (Armstrong, Aldrin, Collins), mai exact, astronauții, în costumele lor „extraterestre", sărutînd acea cruce și închinîndu-se. Cum se explică această stranie îngemănare, în aceleași persoane, a două „limbaje" contradictorii, opuse, cel religios și cel științific, coexistența credinței atît în Dumnezeu, cît și în Știință? Cum se împacă una cu alta în mintea celor trei eminenți savanți-cosmonauți americani? Să fi

fost doar o regizare spectaculară, o dorinţă a celor de la N.A.S.A, o înscenare care să satisfacă credinciosul popor american şi care să-i satisfacă pe toţi credincioşii planetei şi în acelaşi timp să le dea de gîndit ateilor convinşi? Pare mai lumesc şi poate mai de înţeles să-l vedem pe nu ştiu care fotbalist închinîndu-se după ce-a înscris un gol în nu ştiu ce meci important, de parcă Dumnezeu a stat în vîrful bocancului lui atunci cînd a şutat spre poartă! Desigur, aceasta este o scenă comică. Nu întîmplător, Chaplin a găsit că este o sursă de mare haz, parodiind — prin jocul său — un boxer superstiţios în filmul *Luminile oraşului!* În fond, nu-i nimic de rîs aici. Rămîi stupefiat cînd îi vezi pe bieţii sportivi stăpîniţi de Ignoranţă aruncîndu-se la pămînt şi făcînd mătănii în faţa a zeci de mii de spectatori şi a milioane de telespectatori! Cu atît mai mare este neliniştea şi parcă groaza în faţa mărginirii şi neputinţei omeneşti, cînd vezi savanţi adevăraţi — al căror nobil scop este sau ar trebui să fie acela de a suprima nerozia, de a lupta împotriva superstiţiilor şi a tuturor reprezentărilor false despre natură — dînd un spectacol religios planetar! Nu ne aflăm aici oare în faţa unui veritabil „mit ştiinţific", a unui paradox fantastic, ce pare de neînţeles, de nepătruns, a unui adevărat mit al lumii moderne: cel al *revoluţiei tehnico-ştiinţifice?* Omul se pregăteşte să plece în cosmos, să revoluţioneze lumea, să rupă cu trecutul, să descopere ceva care să schimbe fundamental vechile modele de gîndire, dar iată că, paradoxal, ia cu el Ignoranţa cea mai cumplită a pămîntului, conţinutul preistoric cel mai superstiţial, relicvele unor mentalităţi învechite, depăşite, fapt care, probabil, l-ar fi făcut să rîdă pe Socrate şi întreaga antecreştinătate înţeleaptă!

Într-adevăr, cum spunea Feuerbach, *nespus de adîncă este ignoranţa omenească şi nemărginită este puterea imaginaţiei omeneşti!* Omul îşi imaginează în detalii ştiinţifice aventura cuceririi cosmosului, dar este incapabil să se dezbare de superstiţie, să o domine, să lupte cu ea, s-o înlăture din viaţa societăţii, să dea adică răspunsuri practice la întrebări care au căpătat răspunsuri teoretice indubitabile. „C r i t i c a r e l i g i e i *este în esenţă încheiată*", scria Marx, iar critica pe care i-o face el constituie ultima lovitură de graţie![8]. Dar atunci de ce „răspunsurile practice", atît de fireşti în epoca noastră civilizată, sînt departe de a egala persuasivitatea „răspunsurilor teoretice"? De ce simte omul nevoia să transpună asupra naturii reprezentările sale false despre ideal, de ce simte (încă) nevoia să-şi *realizeze în chip fantastic* propria esenţă omenească, să-şi facă, cu alte cuvinte, chip cioplit din Ignoranţa sa? Sau poate

că nu simte nevoia, ci poate că nu cunoaşte alte căi spre un Ideal Omenesc, poate că *nu ştie* cum să scape de ea, de Ignoranţă, sau poate că *nu-i în stare*, dată fiind natura sa limitată, mărginirea sa reală, să scape de ea, s-o lichideze. „*Suprimarea religiei* — scrie în acelaşi loc Marx, imediat după ce defineşte religia ca fiind *opiu* pentru popor —, *a acestei fericiri* iluzorii *a poporului, este cerinţa* adevăratei *lui fericiri. Cerinţa de a renunţa la iluziile cu privire la situaţia sa este* cerinţa de a renunţa la o situaţie care are nevoie de iluzii". Locuitorii planetei se cuvine să înţeleagă că numai renunţînd *„la o situaţie care are nevoie de iluzii"*, vor suprima înseşi iluziile, şi că este absolut în folosul lor ca nimic altceva decît Omul să fie idealul suprem, însă omul real, *întreg*, perfect, cultivat, multilateral, nu o fiinţă — cum spune Feuerbach — castrată, lipsită de corporalitate, abstractă. „*Religia dă omului un ideal* — consemna şi Lenin. *Omul are nevoie de un ideal, dar de un ideal omenesc, corespunzător naturii, iar nu de un ideal supranatural*" [9]. Căci natura este independentă de supranatural, acesta stă numai în capul omului, fie el unul de rînd sau savant, manifestîndu-se în funcţie de „evoluţia" Ignoranţei, a acestui demon capricios şi interesat.

„OMUL SAU NATURA"

Omul arhaic trăia în raport direct cu Natura. Mitul se năştea *firesc*, în chip viu, direct, natural, prin divinizarea Naturii, prin popularea ei cu tot felul de zei sau prin zeificarea vieţii omului, aflat în centrul Universului, şi a faptelor unora dintre semenii săi. Altfel spus, miturile erau prelungiri ale simţurilor omului, pe calea închipuirii, în vederea comunicării cu natura. Ele ajutau de asemenea la transmiterea între oameni, pe cale orală, a cunoştinţelor folositoare, a moralei şi a permanenţelor arhaice, fiind în acest sens un fel de „mass-media" preistorice. Însă aceste cunoştinţe, aceste permanenţe erau legate de Natură, se refereau la ea, ţineau de mecanismul fenomenelor ei, aşa cum îşi închipuiau atunci oamenii că se produceau. De aceea miturile esenţiale ne vorbesc despre *originea* lucrurilor. Mitul „cauzalităţii" Naturii, a fenomenelor ei, a fost cea dintîi ştiinţă vie, primară, a omenirii.

Desigur, procesul *mitizării* universului, al populării lui cu „poveşti adevărate", a fost îndelungat, milenar, ţinînd de „ritmul" ritualurilor, al cúlturilor, de natura reluărilor mitice, de păstrarea „identităţii" faptelor mereu repetate care s-au petrecut *ab*

origine. Poate că mitul ar mai fi fost viu şi azi, poate că seva lui îşi mai păstra acelaşi puls nepieritor dacă nu i s-ar fi smuls rădăcinile: raporturile fundamentale dintre om şi natură! Revoluţia industrială a modificat esenţial aceste raporturi. Multe dintre relaţiile omului cu natura s-au schimbat şi se schimbă considerabil. Iar ritmul şi viteza schimbărilor sînt ameţitoare, izvorînd, desigur, dintr-o necesitate obiectivă. De aceea sensul, ceea ce face ca progresul să fie inevitabil, este, paradoxal, îngrijorător: căci el agravează „conflictul" dintre om şi natură. Omul, care pînă nu demult era „frate cu natura", de cîteva decenii încoace a ajuns adversarul ei. Ca urmare a urbanizării galopante, a imperialismului industrial şi superindustrial, a megalomaniei tehnologice, a creşterii spectaculoase a populaţiei lumii, care la sfîrşitul secolului va ajunge, probabil, la 7 miliarde de locuitori, *„omul se află în situaţia de a deveni pentru imensa natură un adversar deloc neglijabil, care fie că o ameninţă cu epuizarea resurselor, fie că introduce în sînul ei cauze de deteriorare şi dezechilibru"*[10]. Dar dezechilibrînd natura, el se dezechilibrează pe sine, în primul rînd loveşte asupra integrităţii „patrimoniului său ereditar". Criza ecosferei pune în primejdie însăşi supravieţuirea speţei umane. Căci poluarea atmosferei, a apei, a mediului de viaţă, zgomotele agresive ale oraşului industrial, industrializarea lacomă, folosirea pesticidelor, ce otrăvesc produsele agricole, şi altele, pun în primejdie sănătatea omului. Nesocotind revanşa pe care poate să i-o dea natura, ce acţionează entropic, uneori brutal, ca o lavă clocotitoare în mişcare, partea iresponsabilă a omenirii accelerează şi mai furibund pedala civilizaţiei, în marşul său galopant, distrugător, asupra mediului biologic. *„S-a calculat recent* —scrie academicianul francez Edouard Bonnefous, în cartea sa «Omul sau natura»—, *că în timp de zece ani deviaţiile civilizaţiei noastre au provocat mai multe pagube decît într-un mileniu"* [11].

Basmul cu ucenicul vrăjitor a devenit, mai ales în unele centre superindustrializate ale globului, o realitate apocaliptică. Odată ce Natura este nu numai desacralizată, ci şi atacată, distrusă, echilibrul legăturilor dintre Om şi Natură dispare, dispar cauzele fundamentale ale existenţei şi dăinuirii mitului. Omul nu mai găseşte pentru simţurile sale un liant exterior în stare ingenuă, un tărîm pur şi imaculat ca o Dacie septentrională. Vicierea şi distrugerea templelor Naturii — pădurea, plaiul, apele, cîmpia etc. —, locul de zămislire şi manifestare a miturilor, înseamnă, implicit, proliferarea şi instaurarea unui nou tip de Ignoranţă, generatoare de noi mituri. Căci Ignoranţa, împreună cu semenele sale, indiferenţa, nesocotinţa, lăcomia, violenţa, sînt primii

dușmani, sub chip modern, ai Naturii. Acești demoni pun în mișcare *„frenezia lumii actuale, ameteala provocată de toate formele de viteză și de agitație — ce se substituie unei activități reale...“* Iar mai departe, Bonnefous ne avertizează că ne este măsurat timpul cînd mai putem să oprim acest proces distrugător, cînd, deci, ne mai putem opune acestor demoni, care ar putea într-o zi să pună în slujba patimilor omenești puterea distructivă a atomului! *„Dacă vrem să nu transformăm propriul nostru progres într-un instrument de distrugere, dacă vrem să apărăm echilibrul psihic al omului, trebuie să salvăm natura, să îngăduim omului să i se încorporeze“*.

Așadar, salvgardarea naturii este direct legată de viitorul omenirii, de aceea nu-i de mirare că această cerință apare tot mai des expusă în programele partidelor politice, ale diferitelor organisme internaționale și în documentele unor șefi de state: *„Să determinăm* — spunea președintele Nicolae Ceaușescu — *adoptarea nu de măsuri de amplasare de rachete și de transformare a Cosmosului în scopuri militare, ci de măsuri pentru protecția mediului înconjurător, de baze pentru apărarea și dezvoltarea mediului și a vieții popoarelor, de programe de dezvoltare economico-socială pentru țările în curs de dezvoltare ! Să transformăm Cosmosul într-un mijloc de a asigura popoarelor bunăstarea, libertatea, viața și fericirea !“* [12] Lumea actuală devine tot mai conștientă de paradoxul ei: civilizația înseamnă progres, dar și instrument de distrugere, putere asupra naturii, dar și vulnerabilitate în fața ei. Omul modern se află într-o dilemă reală, neștiind ce să aleagă și încotro să se îndrepte. Cînd s-a rupt de natură, creînd civilizația, omul a crezut că a apucat-o pe drumul cel bun, folosindu-se de orice exces, cu gîndul că o va domoli, o va domestici de tot și că va ieși definitiv de sub dominația ei. Dar industrializarea rapidă, progresul tot mai accelerat, învingerea gravitației, ieșirea în cosmos, deci și iluzia cuceririi lui, cu un cuvînt, Civilizația, n-au făcut decît să ducă la degradarea Naturii, la dispariția vegetației, a pădurilor, a unor mari suprafețe de sol, la dispariția a zeci și sute de specii vii, plante, mamifere și păsări. Iată ce declara, legat de acestea din urmă vizavi de viziunea filmului *Păsările*, Alfred Hitchcock:

„Pentru mine, este teribila răzbunare a păsărilor contra oamenilor. Timp de secole, bietele păsări au fost vînate de oameni, ucise, apoi mîncate sau transformate în îngrozitoare ființe împăiate ; s-au făcut din ele pene de scris, pene pentru pălăriile doamnelor, pe scurt, neamul păsărilor a fost literalmente decimat, distrus, pentru a satisface instinctele cele mai josnice, mai prozaice ale genului uman. Credeți că aceasta nu merita o pedeapsă

exemplară ?" Iar cît privește animalele, e suficient să ne gîndim la filmul unui protestatar ca Stanley Kramer, *Binecuvîntați animalele și copiii.*

Distrugerea deliberată, cum este vînătoarea, de pildă, la care se adaugă și ceilalți factori de care am pomenit, face ca, de la începutul secolului nostru, în fiecare an să dispară cîte o specie de mamifere, iar situația *continuă să fie dramatică* [13]. Sau, bunăoară, despăduririle, care provoacă mari dezechilibre ecologice, au sărăcit solul, deșertul luînd locul pămîntului roditor, și care, mai ales, sînt cauza unor inundații catastrofale, ce se soldează cu pierderea a mii de vieți omenești și a nenumărate bunuri materiale și spirituale (ar fi suficient să amintim ravagiile provocate la Florența de revărsarea Padului). Sau în ceea ce privește asanarea mlaștinilor: profesorul american Odum a calculat că un hectar de mlaștină de coastă produce într-un an 22 tone de substanță organică. Comparativ, un teren cultivat cu grîu produce doar 3,4 tone. Mlaștina este, așadar, un uriaș producător de materie vie [14]. E de ajuns să parcurgem cartea lui Bonnefous, ca să nu mai înmulțim exemplele, și să ne dăm seama cu tristețe unde a dus Ignoranța, lipsa de prevedere a omului, abuzul, exploatarea *agresivă* a naturii. Iar dacă ar fi să ne gîndim la „deșerturile de beton", cum au fost numite orașele, putem să înțelegem și mai bine cuvintele atît de actuale ale lui Chateaubriand: „*Pădurile preced omul, iar deșerturile îi urmează.*"

Iată de ce, concomitent cu exodul rural și cu adularea civilizației, există și o *reacție* la civilizație, cum este tendința actuală de evadare în mijlocul naturii la sfîrșit de săptămînă, care spune foarte mult despre stress și despre dorința omului modern de a fugi din timpul cotidian, de a se întoarce la pădurile care l-au precedat pe strămoșul său. Desigur, această întoarcere la origini, reîntoarcerea la natură, care reînnoadă legăturile cu miturile tradiționale, este o aparentă întoarcere, căci omul nu mai poate da înapoi de la drumul pe care a apucat, de la a fi creator de civilizație. Este o cale inevitabilă, firească chiar. Numai că *reacția* sa la civilizație este simptomatică și dovedește că e depășit de ea, că i-a scăpat de sub control, că n-o mai înțelege. După cum, aceeași neînțelegere se află și la originea *adulării* civilizației. Oricum, atît o atitudine, cît și cealaltă — consecințe ale *agresivității omului împotriva naturii*, excese, ele însele, ale Ignoranței, ale neputinței omului de a riposta creator, de a înțelege ce se petrece cu el și de a găsi o cale care să refacă *echilibrul* pierdut, la scara noii trepte evolutive — sînt generatoare de mituri moderne: neînțelegînd cum trebuie civilizația pe

care a făurit-o, scăpîndu-i de sub control, omul înalță noi piedestale ale închipuirii, ale evaziunilor, punînd în locul zeilor Naturii, pe care i-a „sacrificat", zeii Civilizației moderne, ca zeul Orașului, al Mașinii, al Sexului, al Banului, al Vedetei, al Mass-mediei, al Cowboy-ului etc.

INTERDEPENDENȚA DINTRE CRIZE ȘI MITURI

Începuturile civilizației moderne au debutat într-adevăr cu o ruptură, care se continuă și astăzi. Dar tot atît de adevărat este că de cîteva decenii încoace, civilizația, prin ceea ce are ea mai bun, a trecut la o ofensivă creatoare, una din direcțiile fundamentale fiind aceea de redescoperire a trecutului, a valorilor lui, ca o ieșire din impas și o punte de legătură și relansare spre viitor. Căci omul, se pare, are resurse nebănuite pentru a-și „veni în fire". Dar oare nu la fel s-a întîmplat ori de cîte ori el a fost în criză? Desigur, schimbările rapide, supralicitările moderne, acea tendință a civilizației care impune „ruptura cu trecutul", înseamnă *criză*, duce inevitabil la o înfundătură. Omul și-a dat seama că smulgerea rădăcinilor, uitarea originilor, adică *dezrădăcinarea*, nu pot produce decît crize moderne, care sfîrșesc în *mit !* Numai mobilizarea tuturor forțelor și capacităților umane poate scoate omenirea din impas, poate depăși criza și deci suprima *mitul crizei*. Căci, fără îndoială, orice criză produce sau este însoțită de un mit al ei. Și mitul unei crize este cu atît mai fantastic, mai cuprinzător, mai penetrant și totodată mai îngrijorător, mai înspăimîntător, cu cît criza este mai profundă, mai durabilă și cauzele ei mai obscure, mai necunoscute. Atîtea „cancere" moderne sînt învăluite în mister, poartă o aură mitizantă...

Ignoranța însăși este cea care generează toate miturile crizelor moderne. Dar chiar aceste mituri arată că omul modern stă sub semnul crizei. Incapacitatea de a ieși din mit este incapacitatea de a ieși din criză. Iar Ignoranța întreține acest cerc vicios. Cu cît o criză este mai mare, mai durabilă și mai primejdioasă, dar *folositoare*, aducătoare de profituri, cu atît mai vicleană este Ignoranța care țese în jurul ei straturi și suprastraturi de „cauze" inventate, mincinoase, un păienjeniș de mituri, avînd drept scop acoperirea adevăratelor cauze. Evident, după cum există un *mit al crizei*, există și o *criză a mitului*, a mitizării autentice. Crizele sînt reale, dar mitizarea lor nefirească, inautentică, voită, le face să pară ireale. Numai ruperea păienjenișului de mituri

din jurul unei crize reale este singura cale care poate duce la ieşirea din impas, la ieşirea din criză. Cum spuneam, omul a dat de nenumărate ori dovada că are capacităţile necesare de a ieşi din criză, din orice criză. Societăţile actuale ar trebui să fie societăţi fără mituri, fără iluzii, fără promisiuni deşarte, fără un „control" al Ignoranţei, al presiunilor exercitate de ea, cu tot mai puţine „pilde" de nerozie şi cu speranţa reală a înlocuirii ei definitive cu *poezia vieţii*. La noi, în socialism deci, această tendinţă este tot mai conştientizată. Lupta cu Ignoranţa este în primul rînd o problemă de conştiinţă. Un popor sau un grup inconştient sau ţinut într-o stare de inconştienţă, de ignoranţă, este într-o continuă stare de criză acută. Desigur, contextul internaţional actual ne arată că sîntem încă departe de o lume fără crize, fără decalaje, fără antagonisme. Or, atîta timp cît o societate are crize, are şi miturile corespunzătoare. *Atîta timp cît omul modern stă sub semnul crizei, stă şi sub semnul mitului*. Miturile moderne circulă cu viteza... *mass-mediei !* Chiar dacă la un moment dat, să presupunem, o ţară crede că a ieşit de sub semnul acestor mituri, atîta timp cît în alte părţi există crize, atîta timp cît în lume sînt focare de neînţelegere, decalaje, crize de materii prime etc., acea ţară este contaminată, fără să vrea, de mituri străine, *de împrumut !* Căci miturile se „importă" odată cu crizele! O criză puternică, cum este criza energetică, de pildă, nu este numai criza unei anumite ţări, ea afectează toată planeta, devine mondială! Iar Informaţia o însoţeşte, introduce panica, mistifică faptele, cauzele, hrăneşte întreaga lume cu tot felul de mituri! În societăţile arhaice, transmiterea unui mesaj mitic se producea cu greu şi în timp. Însă nici o „informaţie", nici un motiv mitic nu se transmiteau întocmai, pentru că, aşa cum spunea Hasdeu, în circulaţia lor, motivele mitice sufereau o „triplă rotaţiune: *1. Prin trecere din gură în gură; 2. Prin trecere din ţară în ţară; 3. Prin trecere din epocă în epocă*" [15]. De aceea, chiar dacă un motiv era „universal", în această mişcare, unde limba avea un rol hotărîtor, el nu se traducea, cum se întîmplă cu informaţia, cu mitul modern, ci se *transforma*, îmbrăca forma proprie unui popor, căpăta o nouă viaţă, suferea o prefacere specifică unei noi spiritualităţi, devenea un *mit naţional*, căci fiecare popor primeşte numai ceea ce este *al său altceva*, adică ceea ce corespunde modului său specific de a fi, de a plăsmui. Pe cînd azi nu numai că Informaţia şi motivele mitice circulă rapid, că natura comunicării tradiţionale aproape a dispărut, dar că, datorită *mass-mediei*, nici un motiv mitic modern nu mai are timp să se *transforme*, el este „tradus", pus în circulaţie întocmai, pentru că

baza sa, ca și mijlocul de comunicare sînt de natură științifică! De aceea, am putea spune că orice mit modern are un caracter *universal*. Mitul mașinii, de pildă, nu îmbracă forme specifice într-o țară și cu totul alte forme în altă țară. Esența este aceeași, ceea ce poate fi diferit ține de notele cu precădere și de preponderență, de masificarea impactului. Căci cu totul alt *climat* găsește sămînța unui motiv mitic modern, cum este cel al banului, bunăoară, în mediul occidental, alte condiții de „creștere" și „dezvoltare" decît într-o țară socialistă. Această circulație rapidă de care vorbeam se datorează atît naturii crizelor moderne, dar și faptului că astăzi crizele nu mai sînt izolate, nu afectează doar o regiune a globului, ci se manifestă *simultan* și în strînsă legătură între ele. O hotărîre administrativă într-un capăt al lumii poate duce la agravarea unei situații în celălalt capăt al planetei, sau invers, la salvgardarea ei. „*Nu se poate concepe* — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — *o politică de izolare a vreunui stat, oricare ar fi el.*"[16]; aceasta întrucît: „*Situația lumii contemporane se caracterizează printr-o profundă ascuțire a contradicțiilor economice, sociale, naționale și politice la scara mondială. Se poate spune că ne aflăm la începutul unei noi faze a crizei sistemului capitalist, care cuprinde toate sferele vieții societății și afectează — într-o măsură mai mare sau mai mică — toate continentele*"[17].

E limpede, așa cum arată Mesarović și Pestel, că omenirea a ajuns la o *răspîntie* a evoluției sale istorice, la „*un ghem de probleme mondiale*", la „*un sindrom global de criză*", a ajuns deja, datorită succesiunii rapide de crize, la un asemenea grad de interdependență, iar această interdependență va spori în mod cert, încît nu mai poate fi admisibil să se ia în mod izolat decizii de importanță regională fără a ține cîtuși de puțin seama de efectele lor asupra altor părți ale sistemului mondial; toate națiunile și regiunile globului nu mai sînt o simplă grupare de entități izolate, ci un ansamblu de părți interdependente, datorită mai ales faptului, caracteristic epocii noastre, că întreaga lume stă într-o strînsă dependență de un stoc comun de materii prime, de asigurarea necesarului de energie și hrană, de folosirea în comun a mediului fizic pe pămînt, în aer și apă etc.[18] De aceea, ieșirea din ghemul de crize, găsirea unor soluții salvatoare, ca noua ordine economică și politică internațională, înseamnă, totodată, ieșirea de sub semnul Mitului, al falselor modele de gîndire, care întrețin Ignoranța și generează *criza în conștiințe !*

NOI MODELE DE GÎNDIRE

Omul, de cînd e om, şi-a reprezentat mental fenomenele şi a creat modele de gîndire. El a lucrat şi lucrează cu astfel de modele, cum nu o poate face, de pildă — aşa cum arăta Marx — albina. Problema este ca astfel de modele să nu-l domine. În fond şi mitul este un *model*. Modelele mitice sînt reprezentări naive, reflectări realist-deformate ale fenomenelor naturale, în primul rînd, artificiale, în al doilea rînd, cum sînt cele create de civilizaţia modernă. Se poate afirma, deci, că omul *trăieşte* după modelele sale de gîndire, că, altfel spus, natura sa umană, pentru a fi şi a se manifesta ca atare, are nevoie de modele! Astfel, un prim „model" a fost panteonul homeric. Oamenii şi-au creat un ideal din el şi au visat să trăiască asemenea „zeilor", să instaureze un panteon terestru! Nu tot astfel se întîmplă în epoca noastră, unde mii de tineri caută, de pildă, să arate, să trăiască, să se comporte asemenea idolilor lor din cutare formaţie „beat", „pop", ori „folk", sau să imite pînă la identificare felul de a fi al unei vedete la modă! Imaginaţia lor mitică, deformatoare, lucrează de zor la întreţinerea acestor iluzii, iar Reclama, pe de altă parte, încurajează şi menţine, chiar ridică la cotele cele mai înalte această tendinţă de despersonalizare şi identificare cu un „model" prin falsa demitizare a vieţii particulare a vedetei respective. Desigur, forma celor două „modele" este asemănătoare, însă, cum vom vedea mai departe, conţinutul lor este total diferit! Căci modelele mitologice moderne au la originea lor modele ştiinţifice!

Aşadar, în faţa Necunoscutului, omul are nevoie de soluţii, de modele de gîndire, de noi şi noi modele de gîndire. De noi Permanenţe. De aceea un control asupra crizelor moderne înseamnă implicit şi un control asupra miturilor moderne. Căci omul va avea nevoie de mituri atîta timp cît societatea nu-i pune în loc soluţii reale, nu înlătură cu adevărat crizele. Evident, e vorba aici de *mituri necesare*, cele care apar în mod obiectiv, întrucît criza generală a sistemului capitalist le generează, căci, întreţinînd decalajele, întreţine şi prejudecăţile, mizeria. Dacă există o nevoie reală de mituri, dacă mai există încă o nevoie de a trăi viaţa după nişte modele mai mult sau mai puţin confecţionate, false, iluzioniste, înseamnă că omenirea se află într-adevăr la o răscruce şi că are nevoie de soluţii revoluţionare, nemaicunoscute, nemaiaplicate poate înainte, căci *„există motive mai mult decît suficiente să credem că problemele epocii noastre* nu *se vor rezolva pe făgaşul obişnuit al evenimentelor"* [19]. Oamenii care au nevoie de a trăi conform unor modele iluzio-

niste sînt lipsiți de un ideal propriu-zis, sînt oameni care nu găsesc în ei înșiși și în realitate o credință omenească, adevărată. Iar crizele accentuează această situație, nu-i scot din impas. O societate fără crize este o societate fără mituri sau unde mitul înseamnă cultură. Însă o astfel de societate izolată nu poate exista azi. Întreținerea unei asemenea iluzii ar fi prin ea însăși un mit. Important este de a diminua efectul pe care-l produc mitizările actuale ale lumii. Căci a trăi după modelele mitice actuale înseamnă a trăi la voia întîmplării. Iar societatea de consum, este știut, „trăiește" din încurajarea și popularizarea unei astfel de viețuiri la voia întîmplării (pe care o „planifică"!). Profitul este sinonim cu dezechilibrul social. Menținerea acestui dezechilibru înseamnă a menține mitul crizei, a face din „consum" un model totalitar! Iar omul fără un *ideal omenesc* este un instrument orb în fața acestui mecanism-criză, care-l amăgește cu idealuri de mucava, cu tot felul de „modele" mitice. Iată de ce, în accstă accepțiune, mitul modern este frate cu Ignoranța și poate menține la infinit lumea — iluzionînd-o — într-o stare de creștere nefirească, altfel spus, „canceroasă".

NOI METAFORE SEMNIFICATIVE

Se crede tot mai mult că arta actuală nu mai furnizează. ca în trecut, metafore semnificative, acele imagini-cheie, acele idei cuprinzătoare care să-i influențeze fundamental pe oameni, care să le orienteze conduita, care să indice, oarecum sensul dezvoltării societății! Dar atunci, se întreabă Alvin Toffler, în cadrul unui dialog cu un alt viitorolog american, John McHalle, dacă metaforele cele mai puternice nu mai izvorăsc din sfera artelor de unde vin ele? De unde provine simbolismul contemporan? Cine sînt „formatorii de iconi"? Desigur, oamenii de știință, sociologii, viitorologii, matematicienii, astronauții etc., cei care au creat *„metafore poetice extrem de specializate"*, activizatoare, cum ar fi, de pildă, formula lui Adlai Stevenson — *pămîntul-navă cosmică.*[20] Să fim de acord că arta, cu rare excepții, n-a găsit încă în acest secol asemenea „mari metafore, puternic ordonatoare", care să „împingă oamenii la acțiune"! Artiștii, în cel mai fericit caz, le-au preluat și le-au amplificat. Și chiar se pare că ei, ca oameni ai timpului lor, nici n-au încotro, căci, după Toffler, bunăoară, *„arta slujește funcției adaptative în perioadele de transformări rapide, cum este cea a actualului impact al civilizației noastre cu viitorul"*! Deci, arta ar trebui să materializeze, să amplifice, în forme specifice, ideea profundă, vitală, cuprinsă

în metafora semnificativă „șocul viitorului"! Așa cum a făcut Arrabal, probabil, în piesa sa *Și au încătușat florile*, cînd a recurs la secvența spațială a *debarcării pe lună*, ca la un puternic simbol al libertății, personajele fiind prizonieri ai lui Franco.[21]

Iată, așadar, cum se prefigurează ca limbajul artistic să fie un fel de *ancilla* a limbajului științific! Sau, altfel spus, arta și știința trebuie să-și schimbe sarcinile! Căci dacă lucrări științifice precum *Șocul viitorului* sau *Limitele creșterii* sînt — așa cum afirmă cei doi viitorologi — mari poeme în proză, atunci cărțile de poezie, operele literare, arta în general, ale căror mijloace specifice de exprimare sînt în primul rînd metaforele, ar trebui să fie mici sau mari tratate de știință! Sau poate de știință aplicată! Dar oare lucrări ca cele amintite sînt cu adevărat *„științifice"*? Criticile aprofundate, riguroase, sistematice, într-adevăr științifice, care li s-au făcut, au dovedit contrariul. Iar ceea ce mărturisește chiar Toffler despre cartea sa este un argument în plus! Și foarte semnificativ! Căci a recunoaște că o analiză sociologică bine documentată este un poem, înseamnă a accepta, oricît ar părea de absurd, că analiza respectivă e ruptă de *realitate* sau că, pur și simplu, nu cere să fie luată drept realitate, așa cum nici arta nu pretinde ca operele ei să fie recunoscute drept *realitate*. A susține că „știința este poezie" pare azi mult mai grav decît afirmația lui Feuerbach: „Religia este poezie", pentru că, în acest caz, cum însuși o spune, filosoful german nu desființa poezia, ci chiar religia, dar numai *în măsura* în care ea este proză simplă, *nu* poezie.[22] Un savant autentic care consideră că descoperirile sale științifice sînt poezie și nu adevăr, nu poate fi luat în serios și nici descoperirile sale, e sigur, nu vor împinge oamenii la acțiune! E clar că orice veritabilă descoperire este în teorie poezie în măsura în care este poezie, adică în măsura în care se bazează pe inspirație, pe fantezie, pe imaginație! Dar în practică ea încetează de a mai fi poezie, este producție, tehnologie etc. Fără a-și pierde, totodată, caracterul de metaforă cuprinzătoare a lumii! Așa cum este, de pildă, „teoria relativității".

Așadar, dacă *Șocul viitorului* este o lucrare științifică și totuși spun: „ea este un poem", atunci eu desființez poezia. Dar Toffler spune că noi trebuie să gîndim altfel poezia, arta. Lucrarea lui nu este un poem în sensul tradițional al termenului, în accepția clasică. Este un poem științific sau, mai exact, un *mit științific*, căci nici „știința" lui nu mai este știința de altădată, temeinică, clasică, ci una „prospectivă", plonjînd în necunoscut, bazată pe incertitudini, pe speculații, pe fantezie, avînd la origini o biografie de poet. „Șocul viitorului" este o metaforă aplicabilă, ca să spunem astfel, societății americane în special și, mai exact,

suprastructurii ei, unde se sesizează mai bine acest conflict între o tehnologie avansată şi o societate întîrziată. Sistemul nu este atins, baza lui rămîne ca atare. Dar cînd metafora este generalizată şi impusă ca un model atotcuprinzător, atunci apare denaturarea, metafora devine „mit". Metafora începe să fie comercializată, se transformă în „religie", în Reclamă. Spectacolul începe să fie regizat. Iar autorul este conştient de aceasta. Aşa cum sînt unele descîntătoare din folclorul nostru. Toffler este conştient de mistificarea pe care o produce. Aşa cum erau autorii „debarcării pe lună", o imagine cu un enorm impact, una din experienţele vizuale comune pentru milioane de oameni, pe care nici o operă de artă n-o poate realiza şi la care nici un artist nu poate aspira. Desigur, nici nu este necesar. Dar iată ce mărturiseşte însuşi Toffler, în acelaşi dialog, referitor la acest eveniment: *„N.A.S.A. ştia de fapt că produce o extravaganţă artistică. Consilierii de presă, însărcinaţi cu informarea publicului, erau deosebit de conştienţi de valoarea simbolică a evenimentului"*.

MITOLOGIE ŞTIINŢIFICĂ

Cine a citit cartea lui Erich von Däniken, *Amintiri despre viitor*, şi mai ales a văzut şi filmul cu titlu omonim, de H. Reirl, o reuşită ecranizare, însoţită de un comentariu ştiinţific, a „poveştilor adevărate" ale cărţii, a putut să-şi dea seama, probabil, că se află în faţa unei *noi vîrste naive a lumii*, a unor noi şi vii (de aceea incitante!) modalităţi de plăsmuire! Opera lui Däniken, arheolog amator, elveţian de origine, este un „tratat" de mitologie modernă! Dar de mitologie creatoare, căci intenţiile lui sînt de bună-credinţă! Dialogul viu pe care-l iscă provine din atitudinea hazardantă a lui Däniken. El e conştient de aceasta şi o mărturiseşte la tot pasul. Într-un loc chiar spune: *„Existenţa unor cosmonauţi într-un trecut îndepărtat ? Iată o chestiune pe care nu şi-ar pune-o un om de ştiinţă care se respectă ! Cel mai bine ar fi ca cel ce ridică asemenea probleme să fie trimis la un psihiatru"*.[23]

Dar numai o minte neîngrădită de rigorile ştiinţei poate să-şi pună „întrebări nesăbuite" şi să se avînte pe căi nebătătorite. *Mitul creator trebuie să însoţească ştiinţa !* Mai ales că faptele sînt fapte. Mitul nu se ridică pe gol. Cei mai serioşi cercetători şi savanţi demni de încredere, fie că au mers „pe urmele lui Homer", ca Schliemann, sau pe urmele „indienilor precolumbieni", ca Miloslav Stingl, fie pe cele ale „pietrelor dacice", ca Mackendrick, cît şi pe alte nenumărate *urme*, au rămas uimiţi în faţa civilizaţiilor trecutului, vorbind despre existenţa lor multimilenară

și mai ales despre atîtea enigme rămase încă nedezlegate. Toți cercetătorii sînt de acord că la Tiahuanaco, de pildă, „enigmele mișună". Toate descoperirile de pînă acum, uimitoare într-adevăr, de necrezut, ce depășeau mintea și știința pămîntenilor preistorici, cum sînt calendare, hărți de mare precizie, piramide, orașe din blocuri monolit, a căror construcție ne depășește și pe noi, n-au primit însă răspunsuri, enigmele n-au fost încă dezlegate. „Imposibilitățile" deci există, sînt fapte de necontestat. Däniken propune așadar o cale de a le dezlega. „Urmele" trecutului îi solicită fantezia modernă, care pare să nu aibă limite; se hazardează în interpretări, își pune o puzderie de întrebări la care tot el încearcă să răspundă, propunînd chiar organizarea unui „an al arheologiei utopice", în care specialiști din toate ramurile științei ar trebui să se preocupe de o singură problemă: strămoșii noștri au primit oare pe Pămînt vizita unor cosmonauți?[24] Și toate acestea în credința că vom afla multe răspunsuri fundamentale ce ne vor ajuta întru cucerirea viitorului!

Pe de altă parte, propunerea lui Däniken n-ar fi existat dacă civilizația actuală nu i-o impunea, cît și „apariția" unor fenomene extraordinare, cum ar fi OZN-urile. Astfel, hărți vechi, de mare precizie, ca cele descoperite în Orient de un contemporan al lui Columb, amiralul Piri Reis, sînt comparabile numai cu fotografii ale Pămîntului realizate de pe sateliți! Sau celebrul aerodrom preistoric în lungime de 60 km și lat de 2 km de la Nazca, pe povîrnișurile Anzilor peruvieni, care poate fi sesizat numai din avion, așa cum ni l-a redat H. Reinl într-o secvență fascinantă a filmului său! Prin urmare, fără să recurgem și la alte exemple, care sînt nenumărate, numai cuceririle civilizației actuale au făcut posibilă ipoteza unei astfel de interpretări a enigmelor trecutului îndepărtat! Numai civilizația noastră îl putea trimite pe cercetătorul curios—și climatul era pregătit ca un astfel de cercetător să apară, un astfel de mitolog modern, oricare ar fi fost el, înzestrat cu aparatură științifică — către această interpretare a urmelor trecutului! Dar el se află încă în fața acestor enigme, deși cu un nou mod de gîndire, cu alte tipuri de reprezentare, asemenea omului arhaic în fața Necunoscutului, pe care l-a interpretat în felul lui, așa cum o atestă urmele și cunoștințele ce ni le-a transmis prin miturile tradiționale. Däniken însă plăsmuiește modern, pe baze științifice, dar plăsmuiește! Căci civilizația pe care o descoperă el în trecutul îndepărtat este una „superioară nouă", încă Necunoscută; lumea modernă nu a ajuns la rezultatele ei și probabil că o va crea în viitor. „Civilizația superioară nouă" se află deocamdată, ca în basme, undeva la capătul pămîntului, asemenea miraculosului oraș ridicat cîndva pe podișul de la Tiahuanaco, din

Bolivia, podiș ce face impresia „unui peisaj de pe altă planetă". Și întrucît Timpul include și contopește în el toate timpurile, putem avea și amintiri despre viitor! Evident, Däniken este un copil al erei tehnico-științifice. E suficient să urmărim numai cum interpretează el Biblia și să comparăm textul lui cu tălmăcirea *Apocalipsului* în varianta lui Engels! Sau cum explică Vico unele dintre enigmele lumii, cum demitizează el vîrsta naivă a omenirii, și cum este rebotezată ea din perspectiva unei noi vîrste naive a lumii! Dacă omul primitiv zeifica natura, Däniken zeifică civilizația modernă! Dar în esență el nu poate fi combătut, căci noi putem bănui sau presupune că nu are dreptate, însă de știut nu știm! Dacă ipoteza sa va prinde viață în viitor? Deocamdată nu putem observa decît faptul că Däniken interpretează vechile mituri în felul lui Nicolae Densușianu, în *Dacia preistorică*, adică descoperă cunoștințe folositoare și sensuri noi acolo unde știința, pînă în prezent, nu pare a-i fi de prea mare folos. E firesc, deci, ca prin interpretările sale îndrăznețe, Däniken să pună bazele unei mitologii cosmice moderne, amplificată în ultima vreme enorm de cinematograf — de cel american, în special, cum vom vedea! Știința este cea chemată să-i dea adevărata replică! Căci, deocamdată, Däniken se folosește de cuceririle ei actuale ca de un paravan, mai ales acolo unde el bîjbîie, unde pojghița adevărului este foarte subțire, unde este loc imens pentru speculații!

Într-adevăr, *Amintiri despre viitor* a pus bazele unei mitologii științifice a viitorului prin interpretarea trecutului îndepărtat. Desigur, o mitologie științifică, pentru că interpretările mitice ale realității se fac pe fundamente științifice, logico-matematice în primul rînd, pentru că în miezul miturilor, al enigmelor, se află semnele unei realități științifice, pentru că viitorul ni se luminează prin demitizarea trecutului, cu mijloacele acestui timp originar, mitic: curiozități, întrebări, enigme, presupuneri, ipoteze, nedumeriri, naivități, răspunsuri hazardante, îndrăznețe, un întreg arsenal structurat pe o serie de reflectări „deformate pozitiv"! O mitologie științifică, pentru că cercetătorul, specialistul e cel ce o creează, nu grupul uman ignorant, o creează interpretînd trecutul ca și cum ar interpreta viitorul, în chip speculativ, deliberat, căci e apărat de scutul științei moderne, ale cărei cuceriri sînt *inevitabil* însoțite de ea!

NEVOIA DE ȘTIINȚĂ

Această incursiune pe care am făcut-o în geneza mitului modern a scos în evidență, credem, dependența totală a reflectării mitice

moderne față de știință și mai ales față de credința în ea, în cuceririle ei viitoare. Fără această credință absolută, nelimitată în capacitatea ei de a cuceri Necunoscutul, de a stăpîni natura și de a controla civilizația, mitul științific modern nici n-ar fi de conceput! De asemenea nici celelalte mituri moderne, neștiințifice, canceroase, cum vom arăta. Pentru mitologul contemporan, cuceririle științei viitorului sînt un ideal mitic. El se uită la știință ca la un *Deus ex machina* al zilei de mîine! Așadar, o cauză fundamentală a miturilor moderne o constituie dezvoltarea *impetuoasă* a științei, *rapiditatea* progresului tehnico-științific, care provoacă încredere și uimire față de știință și, totodată, neputința de a-i controla „succesele", ceea ce poate duce, și chiar duce uneori, la imposibilitatea de a mai sesiza decalajul dintre mit și știință! Tot eșafodajul noilor mitologii (ca cea creată de un Däniken), „noile modele de gîndire" sînt ridicate pe baza acestei cauze fundamentale, pe credința în puterea nelimitată, „mitică", a științei. Noile modele mitice sînt, deci, bazate pe sau legate de modele științifice. În acest sens, se poate spune că omul modern *are nevoie de mituri* în măsura în care *are nevoie de știință.*

MIT TRADIȚIONAL — MIT MODERN

Acestea fiind spuse, nu ne mai rămîne acum decît să observăm că în comparație cu *mitul tradițional*, care poartă amprenta *specificului național*, *mitul modern* este un *model universal*: asemenea elementelor științifice din structura sa, sau asemenea mijloacelor moderne prin care este transmis, el poate comunica metafore semnificative, idei sau simboluri ușor accesibile tuturor, tocmai pentru că limbajul său posedă o sinonimie infinită, adică este traductibil în imagini și metafore infinit-echivalente. Mitul modern are un caracter mai rațional, mai general, mai puțin ambiguu, mai artificial, de aceea el este mai transparent și mai previzibil, mai ușor de manevrat, putînd fi, așadar, pus în serviciul societății în scopul influențării oamenilor sau al orientării conduitei lor într-o direcție sau alta. Dimpotrivă, mitul tradițional poartă amprenta particularului, a spiritualității poporului care l-a creat. El este aproape intraductibil, are „granițe", căci ține de limbajul natural al omului, de graiul și comportamentul lui specific. Astfel, mitul mioritic poartă pecetea spiritualității poporului român, are un caracter de unicat, un farmec oral inimitabil. Pe cînd mitul vedetei, de pildă, deși formele lui de manifestare pot fi diferite de la o țară la alta, în esență este pretu-

tindeni același, adică el comunică aproximativ aceleași imagini și simboluri-șablon, Vedeta putînd fi astfel *universală*, deci putînd fi văzută de toată lumea aproape simultan și tot aproape simultan *imitată*, în port, gesturi, fel de viață. Și aceasta datorită *mass-mediei*, adică cuceririlor științei! În acest sens, ni se pare aplicabilă mitului modern mult discutata și controversata formulă a lui McLuhan: *„the medium is the message"*. Omul modern tinde spre universalitate, iar *mijlocul* de comunicare îi înlesnește profund acest mod de receptare a *mesajului*. În trecutul nu prea îndepărtat, era imposibil un astfel de mod de receptare. Cu atît mai puțin în societățile arhaice, unde mitul era „proprietatea" unui grup restrîns. Comunicarea cu „zeii" era spirituală, iar canalul de comunicație era oralitatea. Idolul era necunoscut, nevăzut, aparținea unui spațiu bine determinat, era actul de cult al unei colectivități umane izolate.

Omul modern însă tinde să-și trăiască viața și să se comporte asemenea idolului său, tinerii mai ales, pentru că știu *cum arată*, îi cunosc deprinderile, viața intimă, familială, firea, chiar și sufletul lui. Tehnologia gutenbergiană, care i-a creat omului un *model vizual* de percepere a lumii, unidimensionalizîndu-l, dar mai ales tehnologia erei electronice, „Galaxia Marconi", căreia îi aparțin cinematograful și televiziunea, au făcut ca omul să devină o ființă planetară, prin extinderea simultană a întregului sistem nervos, solicitat deodată de mai multe simțuri. Idolul se strecoară înăuntrul său prin toate simțurile: nu mai are despre el un model auditiv, o singură „diformitate" care lăsa loc imens de desfășurare spiritului! De aceea omul arhaic nu tindea niciodată *să trăiască* asemenea zeului său, ci doar să-i urmeze *pilda*, căci se temea de el, zeul fiind o făptură supranaturală necunoscută în esența sa! Comunicarea cu el cerea inițiere și se stabilea în timp, presupunea cunoașterea unui ritual moștenit, dar reînnoit din generație în generație. Din acest motiv mitul tradițional care aparținea unui anumit popor era aproape intraductibil, greu accesibil altor popoare. Numai ceea ce era *etern-uman*, pilda, *morala* lui, se putea comunica. Nu-i de mirare atunci că *demitizarea mitului tradițional, tocmai datorită acestui caracter sacru al lui, a avut loc treptat-treptat, de-a lungul secolelor, și se poate spune că ea nu s-a produs nici azi total, pentru că ceea ce este etern valabil din el, permanența vie, a trecut din viață în literatură, în cultură*. Stilul de viață conținut în mitul tradițional a ajuns astfel să fie receptat ca operă de artă! Pe cînd demitizarea mitului modern, datorită caracterului său profan, universal, simultan accesibil, denotativ, de omonimie aproape absentă, se poate produce *peste noapte*. Un eveniment „nou" poate să destrame

într-o clipă mitul unei vedete, s-o alunge de pe soclu. Desigur, demitizarea, „deconspirarea", este folosită de cele mai multe ori ca paravan pentru o nouă mitizare, ca pretext de lansare a unui nou mit, a unei vedete „proaspete", „nonconformiste", „antimitice", aparent opusă celei înscăunate mai ieri!

Aşa se întîmplă, de pildă, cu vedetele *wersten*-ului. Primenirea lor este o soluţie mereu salvatoare pentru dăinuirea acestui gen anchilozat, pentru menţinerea unui *box-office* ridicat. Căci *western*-ul este poate exemplul cel mai evident de mit cinematografic modern. El nu mai este demult un mit prin excelenţa american, a devenit un *gen*, un model *universal*. *Western*-ul este anchilozat într-o structură fixă, într-o schemă-şablon, într-un model arhetipal, de la care se declină absolut toate celelalte variante ale sale. Această schemă iniţială, tocmai datorită universalităţii genului, mitului modern, a fost uşor traductibilă în *scheme infinit-echivalente*, *à la* italieni, *à la* germani, *à la* români... Portul, limba, peisajul s-au universalizat sau, mai bine-zis, s-au unidimensionalizat! Au ajuns la închidere totală, la omonimie sau ambiguitate aproape nule. La fel se poate vorbi şi despre mitul modern al maşinii, al banului etc. Sau despre tema oraşului care, „convertită" în limbajul cinematografului mai ales, a devenit un exemplu de mit modern „total". Ca ideal absolut al noilor „cuceritori", ea se configurează în aproximativ aceleaşi imagini şi simboluri universale. De la Cehov încoace, Oraşul a devenit un ideal obsedant, o maladie a omului debusolat, o speranţă îmbolnăvitoare. Oraşul, tema lui, se dizolvă astfel în metaforele semnificative, universale, ale acestui mit modern. Prin el, ca prin obiectul oricărei deformări mitice moderne — banul, maşina, vedeta etc. — graniţele dintre Mit şi Viaţă dispar, se dizolvă sau, în orice caz, devin permeabile.

Mitul modern, modelul lui, nu este „proprietatea" exclusivă a unui popor anume, nu reflectă spiritualitatea proprie americanilor, bunăoară, şi deloc pe cea a grecilor sau japonezilor. Este un „patent" universal. Este vandabil în orice „valută". „Peisajul" său este un limbaj cu aceleaşi pete de culoare, are unitate în diversitate (de gusturi, obiceiuri, ritmuri etc.). „Subiectivitatea" lui ţine, în ultimă instanţă, de graficele *nivelului de trai !* Un mit modern odată creat, prin mijloacele moderne de comunicare, devine un „bun" al întregii lumi. Astfel, „moda" *cowboy*-ului s-a răspîndit în întreg satul planetar parcă peste noapte, fără ca nimeni şi nimic s-o poată opri! Pe cînd, de pildă, „frunza verde" — cuvintele runice de la începutul cîntecelor românului — este proprie spiritualităţii noastre, mitologiei noastre tradiţionale, fără să poată fi imitată şi egalată. De aceea am

spune că în cazul mitului modern universalitatea sa este uniformizatoare, omogenizatoare, unidimensională, asemenea mijloacelor de comunicare prin care este transmis, tocmai pentru că pecetea individualului, naționalului, este aproape nulă. „Limba" audio-vizuală, pe de altă parte, purtătoare de Informație, nu este formatoare precum „limba" mitului tradițional, dimpotrivă, conține o mare doză de „dezinformare", de blocaj perceptiv, căci miturile moderne, cele nocive mai ales, se obțin prin bombardarea informațională a individului. Efectul este, deci, contrar scopului, acela de a transmite cît mai multe mesaje, pentru că sensibilitatea „spectatorului", capacitatea lui de selecție se destramă, se atrofiază. Caracterul plurivoc al mesajului miturilor tradiționale devine în cazul miturilor moderne univoc. Căci imaginea informațională, baza de plăsmuire a miturilor „Galaxiei Marconi", este o metaforă cuprinzătoare, dar închisă, liniară, nonformatoare. Bombardarea informațională este tot atît de primejdioasă pentru om ca și dezinformarea.

„Dar dacă multiplicăm canalele prin care circulă imaginile spre individul mediu—se întreba Toffler—*nu se poate întîmpla oare ca noi să pompăm idei, simboluri, imagini în viața oamenilor pînă îi aducem la stadiul de plină saturație și amorțire? La unele nivele sîntem bombardați cu imagini venind pe atîtea canale încît nu le mai putem cataloga, clasifica și utiliza. Și ne blocăm."*[25]

Acesta este cazul, de pildă, al „bombardării" cu mesaje propagandistice, pe care se ridică și se amplifică mitul Puterii! Așadar, specificul miturilor moderne este dat nu atît de calitatea mesajelor, de valoarea lor formatoare, cît mai degrabă de *cantitatea* și *insistența* cu care sînt speculate și „aruncate" pe piața mondială aceste forme noi de influențare și manipulare a unor mari mase de indivizi. În acest sens, *amprenta* societăților de consum, a celei americane mai ales, este de netăgăduit. Americanii au creat o adevărată industrie supercapitalistă, și-au format o adevărată platformă politică din poluarea mitologică, din lansarea pe piața mondială a miturilor moderne pe care ei le produc și le nasc peste noapte!...

STRATUL ȘI SUBSTRATUL PERMANENȚEI

Mitologia modernă îl *fabrică* pe om și are o mare putere de dirijare a conduitei sale, de „orientare" a lui în lume, întrucît se naște pe căi artificiale, industriale, producătorii ei profitînd din plin de pe urma înfățișării mitice a lucrurilor, de pe urma

escamotării și deformărilor extreme ale fenomenelor reale. Dacă fundamentul criticii miturilor e acela că omul creează mitologia (și că și mitologia îl formează pe om), acum tocmai judecata inversă pare mai evidentă, adică mitologia modernă îl „creează" pe om, deoarece ea nu mai este produsul firesc, natural, al reflectării naiv-deformate a omului, ci este produsul exclusiv al civilizației omului! Posibilitățile actuale de a orienta și dirija societatea prin mit sînt practic nelimitate, pentru că reflectările denaturate nu mai țin de fantezia nativă a omului, de spontaneitatea și curiozitatea naturală, ci de fantezia industrială, de produsele de serie cărora le cad victimă nu numai consumatorul, ci și producătorul. În iureșul schimbărilor, miturile au parcă rolul de a hrăni angoasele omului modern. Numai că există și credința că omul este mai pregătit moralmente dacă privește viitorul cu inima hrănită de un trecut sănătos, de permanențele spirituale ale omenirii, că șocul viitorului va fi aproape nul dacă resursele psihice, morale, spirituale ale omului sînt vii, puternice, neatinse de „cancerele" lumii moderne! Dar cum poate fi ferit omul de azi de suflul îmbolnăvitor al mitologizărilor de tot felul? Turnul de fildeș, carantina ideală nu mai sînt, din păcate, posibile. Șansa lui este de a le înfrunta. Mitul tradițional îl purifica pe om. Mitul modern trebuie să-și regăsească originea vie, naturală, dacă vrea să renască, să reactualizeze, pe o nouă treaptă a civilizației umane, acest suflu purificator originar.

O soluție este, fără îndoială, cunoașterea autentică, științifică a lumii și adăparea mitului din această cunoaștere. *După cum mitul tradițional s-a născut în chip natural, mitul modern se naște astfel în chip științific.* După cum omul arhaic a opus Naturii, Necunoscutului lumii lui, Ignoranței primitive, Superstițiilor, miturile sale sănătoase, autentice, ca o punte de legătură dintre el și lume, ca un document spiritual, ca o carte de învățătură și savantă inițiere, tot la fel omul modern e dator să opună crizelor vieții contemporane, obsesiilor malefice, spleenului, crizelor de cunoaștere, violenței și abuzului erotic, drogului și spaimei atomice, incertitudinilor de tot felul, valorile sale trainice, nevoia sa de idealuri nobile, adevărate speranțe ale viitorului omenirii. Mai mult, mitul modern autentic e chemat să se opună miturilor prefabricate, iluziilor comerciale, create pentru a menține grupuri mari de oameni într-o stare de drog spiritual, de angoasă și înapoiere colectivă. Mitul valoros a avut întotdeauna darul de a da lumii un impuls înainte, de a o menține într-o stare de sănătate morală și de a întreține vie imaginația omului, de a-i

dărui o prospețime continuă, fiind un excepțional instrument de cunoaștere, o învățătură pentru inimă și rațiune! În acest sens se poate spune că Mitul, deși are diferite forme, diferite vîrste, conține aceeași funcție de cunoaștere, el este unul și același, consubstanțial naturii umane; și dacă *mitul tradițional este forma arhaică a realismului, mitul modern poate fi considerat forma lui științifică!* Tocmai această continuitate, tocmai acest fir roșu care străbate reflectarea mitică autentică de-a lungul timpului constituie puntea de legătură, ceea ce au în comun mitul tradițional și mitul modern, partea trainică, vie, pe care o revendică orice mit autentic. Astfel se explică reîntoarcerea omului modern la vechile mituri, faptul că le recunoaște ca pe ceva constitutiv ființei sale, și tot astfel se explică nevoia de a crea mituri noi în prelungirea permanențelor spirituale pe care le poartă cu sine miturile fundamentale ale omenirii.

Încă o dată se cuvine să facem distincția între miturile noi, autentice — inspirate din evenimente fundamentale ale istoriei moderne sau născute în jurul unor teme majore, ca tema revoluției, tema muncii, a eroului revoluționar, a omului nou, mituri organice, necesare evoluției societății, mituri diferențiale, create în prelungirea permanențelor morale ale popoarelor, care poartă deci amprenta specificului național — și miturile moderne „universale", miturile comerciale, negative, foarte numeroase din păcate, evidente și de neînlăturat, poate, atîta timp cît mediul care le generează, societatea de consum, nu este primenit, atîta timp cît lumea nu scapă de crize și nu pășește pe o cale nouă, printr-o ordine mondială revoluționară. Desigur, mitul modern negativ este uneori mai atractiv, mai spectaculos, mai șocant, mai „inspirat", imaginația producătorilor de artificii, de iluzii fiind nesecată, nelimitată, hrănită continuu de ignoranță și de iresponsabilitate pentru om și destinul lui viitor. „*Carpe diem*", succesul imediat, rapid, fulgerător, sînt sloganele acestor producători de vise, printre care industria cinematografică ocupă un loc de frunte, cum vom vedea de îndată.

Putem constata, deci, fără prea mare greutate, că este vorba aici de două moduri diferite de *mitizare*, de reflectare deformată a realității, una în sens *pozitiv*, alta în sens *negativ*, corespunzătoare modurilor felurite, contrastante, de a exista și de a gîndi lumea. Pe cînd miturile autentice, *organice*, fie *tradiționale*, fie *moderne*, au *straturi și substraturi de permanență*, caracterizîndu-se prin durabilitatea valorilor morale, prin reflectarea unor tră-

sături general valabile, definitorii pentru continuitatea spirituală a unui popor şi pentru fiinţa umană însăşi, miturile nocive ale lumii moderne, mituri persistente, universaliste, specifice epocii contemporane, mituri-vicii, angoasante, datorită mai ales *mass-mediei*, „ţeava de tun" a lor, au un caracter paroxistic, fenomenal, cu efecte imediate, cultivînd criza, pericolul, situaţiile-limită, violenţa, cazurile izolate, anormale, excentrismul, originalitatea cu orice preţ, obsesiile marginale ale existenţei, reacţiile superficiale de orice fel, poza, aparenţa, tot ce ţine de conjunctural, de faptul de senzaţie, la zi, tot ceea ce constituie simptomele tipice ale vieţii aşa-zis „civilizate", „moderne", occidentale în special. Dar cultivarea falselor mituri este similară cu cea a falselor valori. Faţă de ele, creatorii autentici, asemenea veritabililor oameni de ştiinţă, sociologilor, cercetătorilor au dus şi duc o bătălie continuă, susţinută. Natura dedublată a mitizării trebuie demascată în primul rînd. Or, acest lucru este extrem de complicat şi de greu, poate cel mai greu. Căci există mereu pericolul de a considera antiviolent, de exemplu, un film care, de fapt, insidios, pervers, cultivă însăşi violenţa. Natura ambiguă a artei a dat întotdeauna de furcă ideologilor sau celor care au dorit să facă o politică culturală justă. Drogul poate sălăşlui în cele mai aparent fascinante exemplare umane, îmbrăcate în haine de gală.

De aceea sarcina criticului marxist în primul rînd şi a creatorilor autentici este de „n" ori mai grea, pentru că ei au de luptat cu o industrie extraordinar de bine pusă la punct, cu un „mecanism perfect dereglat", un fel de *commedia dell'arte* ajunsă la maximă tehnologizare! Cultivării — prin mitizare — a violenţei, a superstiţiilor, a libidoului, a rasismului, a fanatismului religios, a iluziilor de tot felul, făcătoare de minuni şi dătătoare de „speranţe", trebuie să i se răspundă cu valori majore, cu o cultivare în profunzime a adevărului, a permanenţelor, a temelor vitale, cu o cultivare pe măsură a gustului estetic adevărat, cu o conştientizare, ferm formatoare, a omului în direcţia capacităţii lui de valorizare, de a-l învăţa să distingă între valoare şi non-valoare, între ceea ce este durabil şi ceea ce este efermer. Or, pentru aceasta, ar trebui ca educatorii înşişi să fie educaţi, cum se spune! Adică ei să fie cei dintîi capabili să deosebească valoarea de non-valoare, după cum creatorii autentici ştiu să distingă esenţialul de neesenţial, avînd o deosebită capacitate de selecţie a faptelor. Numai astfel arta şi exegeţii ei — care trebuie să „înfrunte" şi

faptul că mijloacele lor, ce ţin de respectarea adevărului şi de conformitatea faţă de obiect, de mişcarea dialectică a lucrurilor, sînt mult mai puţin spectaculoase decît cele ale „producătorilor de vise" — vor reuşi să facă o critică demascatoare şi demitizatoare, în fond *creatoare*, cum trebuie să fie orice *operă* adevărată. Cînd toţi factorii aceştia — politici, de educaţie şi de creaţie — vor fi în consens, vor conlucra la toate nivelurile şi la toate ritmurile spaţio-temporale, se va putea spune că mitul trăieşte, că şi-a recăpătat veritabila sa dimensiune umană, aceea a *permanenţei* însăşi, ca moarte a Ignoranţei!

Cinematograful — fabrică de mituri, filmul — școală de valori

TRIADA PRODUCȚIE—OPERĂ—DIFUZARE

Filmul, arta filmului, poate ca nici o altă artă, prin natura mijloacelor sale specifice *de plăsmuire*, are deosebita capacitate de a *crea* mituri, iar cinematograful, ca nici o altă „industrie" artistică, prin natura mijloacelor sale complexe *de producție*, are uriașa capacitate de a *fabrica* mituri! Ce se înțelege prin aceasta? Începînd cu un Léon Moussinac, N. Lebedev, Antonello Gerbi sau Giacomo Debenedetti, dar mai ales cu Luigi Chiarini, care a publicat în 1938 un eseu intitulat tocmai *Il film è un'arte, il cinema é un'industria*, inclus apoi împreună cu alte eseuri în lucrarea *Cinque capitoli sul film*[1], teoretizarea binomului *artă-industrie* a căpătat formulări diferite pînă la limpezirea conceptului, așa cum o face însuși Chiarini. El gîndește și procedează ca un sociolog al artei, distingînd în cinematograf trei aspecte esențiale: unul vizează crearea *filmului* ca *produs industrial*, celălalt ca *operă de artă* și al treilea aspect, tot comercial-industrial, privește opera ca bun economic, ca *produs de desfacere*. Cu alte cuvinte, e vorba de relația *producție — operă — difuzare*. Primul aspect se referă la tot ce ține de producție, mijloacele tehnice, dotarea, corpul de muncitori și tehnicieni, al treilea la tot ce ține de exploatarea operei de artă, reclama, afișul, sala de cinema etc. Cele două extreme pot fi gîndite în comparație, de pildă, cu tipografiile și librăriile. Desigur, al treilea aspect, cel comercial, este supus unor legi cu totul diferite de cele industriale, avînd, evident, interferențe cu creația. Numai că în timp ce arta — așa cum accentuează unul dintre cei mai avizați comentatori ai ei, Guido Aristarco — este individualitate, personalitate, diferențiere, industria înseamnă uniformitate, standardizare, tipi-

zare. Sau cum spune Chiarini: *„Factorul artistic tinde să diferențieze un film de altul, cel industrial tinde, în schimb, la ceva contrar, adică la uniformizare"*[2].

Fără îndoială, trebuie să precizăm că *factorul comercial-industrial este cel care forțează, împinge, determină, în ultimă instanță, factorul producție la standardizare, care determină „multiplicarea" unei opere, care uniformizează arta filmului pînă la valoarea unor produse de serie.* Piața hotărăște producția. Profitul — deci factorul economic — este cel care determină tipizarea industrială a produselor artistice. Aceasta este mai cu seamă caracteristica filmului, a artei occidentale în genere. În America, de pildă, este o regulă — azi mai mult ca oricînd — ca un film de mare succes să devină automat rețetă pentru nu se știe cîte alte producții-gemene, pînă la saturarea publicului, pînă la stoarcerea unui profit maxim. Dacă factorul artistic e cel care dă naștere operei de artă, conform legilor ce guvernează arta însăși, ceilalți factori, comercial și industrial, au „grijă" să uniformizeze valoarea, industrializînd-o și comercializînd-o. În acest joc este atras deseori însuși autorul operei. Este cazul lui Sylvester Stallone, bunăoară, cu ai săi *Rocky I, II* și *III*, ca și cu *Paradise Alley*. Dacă primul *Rocky* a fost un produs artistic, o operă nonconformistă, de avangardă, pentru că a fost gîndit ca unicat, ca încercare temerară, ca o revoltă sui-generis, izvorîtă dintr-o atitudine polemică față de unele racile și practici ale societății americane ce înăbușă dezvoltarea liberă a individului, contrar sloganelor democratice pe care le afișează, ceilalți *Rocky* — fie că aparțin lumii boxului fie a catch-ului, ca în *Paradise Alley* — nu s-au dovedit a fi decît comerciali, copii mai mult sau mai puțin palide ale primului succes. Căci acest amator, S. Stallone, a avut un enorm succes cu primul său film ca scenarist și interpret. Iar succesul atrage după sine standardizarea, multiplicarea unui produs, mimarea primei opere sub chipul modelului mitic universal. Autorul nonconformist devine astfel peste noapte industriaș, „călău" al propriei sale opere.

Așa se ajunge la cheia problemei, la boala cinematografului, cum spune Chiarini, adică la *confundarea* celor trei factori amintiți, fapt care duce la distrugerea și înjosirea artei, căci această confuzie împinge factorul industrial să se identifice cu creația artistică:

„Libertatea artistului e răpită de către industriaș, care intervine în procesul de creație și-și închipuie că un film, chiar și în conținut, poate fi confecționat ca un automobil — și spunînd automobil poate că exagerăm —, ca o pereche de cizme".

Adevăratul producător însă n-ar trebui să gîndească astfel. A ține cont de factorul economic nu înseamnă a prejudicia

esteticul, a împinge factorul industrial să se confunde cu filmul. Producătorul autentic, atît de rar azi, este o personalitate care își pune în slujba artei diplomația financiară, înainte de toate. Numai astfel, prin înțelegerea în profunzime a mecanismului *producție—operă—difuzare*, el poate să ajute mersul înainte al societății, poate să cunoască, să influențeze și să dezvolte acele căi care duc la crearea de valori, de autentice filme național-populare.

TRIADA REALITATE—MIT—CINEMATOGRAF

Dar industria cinematografică — cea capitalistă în special — *preferă*, deocamdată, să *fabrice* mituri în serie. Este o cale comercială sigură, fără riscuri, fără aventuri creatoare ținînd de „capriciile" personalității artistice. Iar miturile lumii moderne oferă cinematografului toate atuurile realizării nelimitate și „universale" a unor produse industriale, comerciale. Nu mai vorbim de cazul cînd cinematograful însuși fabrică mituri moderne. Dar întrucît problema este mai complicată, credem că sînt necesare cîteva lămuriri. Deja, din cele arătate, se impune necesitatea de a face unele distincții care să ne introducă, pe o cale științifică, în problema complexă pe care o tratăm aici, aceea privind relația *realitate—mit—cinematograf*. Vom distinge, în general, următoarele aspecte:

a) Cinematograful, în cazul operelor valoroase, a capodoperelor sale, nu creează „povești adevărate" (cum era mitul pentru societățile arhaice), ci el — ca produs al civilizației moderne — le creează în prelungirea miturilor tradiționale sau clasice; în cele mai fericite cazuri, ca, de pildă, acela al școlii japoneze de film, al școlii sovietice, italiene sau suedeze, arta filmului procedează la redimensionarea miturilor tradiționale, adică povestește, cu mijloacele sale specifice, tot mai moderne, tot mai perfecționate, întîmplări mitice, fapte eroice semnificative, evocă comportamente spirituale cu o funcționalitate pilduitoare încă vie; în esență, concurează filmic realitatea arhaică a „poveștilor adevărate", structurînd-o altfel, și anume conform personalității regizorului respectiv, creația populară — care poartă cu sine latura fundamentală a activității și spiritualității unui neam — avînd astfel o pecete subiectivă, unică, de neconfundat.

b) Cinematograful este contemporan cu „miturile lumii moderne". Unele dintre aceste mituri nu le-a făurit el, ci le-a întîlnit în afara lui. Este foarte greu de știut și de spus cu precizie care mit modern este o creație exclusivă a cinematografului.

Înclinăm să credem că aproape toate miturile moderne au fost create „de realitate", adică de oameni trăind într-o anumită realitate, contemporani cu crizele societăților moderne, generatoare de mituri, de miturile specifice unei anumite crize! Deoarece criza, mai ales în „societățile de consum", este purtătoare a Ignoranței, care-l obligă pe om să evadeze în mit, să-și creeze idoli, să-i înlocuiască pe zeii tradiționali cu zeii moderni. Așadar, miturile moderne apar întîi sub formă de fapte reale (au deci un sîmbure obiectiv), apoi sub alte forme de reflectare, precum idei, teme, simboluri, legende, în fine, sînt preluate și mitologizate de cinematograf sub chip de mituri filmice, care, așa, amplificate, se întorc la rîndul lor de unde au plecat, modelînd și influențînd pe autorii lor inițiali, oamenii de rînd, care, probabil, nu sînt conștienți de rolul lor fundamental în acest proces dialectic de circulație a miturilor și a influențelor. Cinematograful e contemporan cu mitul modern, într-adevăr, dar ca și în cazul mitului tradițional reflectarea a urmat aceeași cale inițială. Ca să luăm un exemplu: întîi au existat Chicago, Al Capone, mitologia orală, legendele create în jurul gangsterului, moartea lui, în general toate faptele „Cosei nostra", apoi capodopera lui H. Hawks, *Scarface*, și toate celelalte filme cu gangsteri și mafie. E drept, odată creată tradiția, acest tip de cinematograf acționează pe cont propriu, fabrică mituri în serie fără să mai țină seama aproape deloc de faptele reale, ba chiar cultivă confuzia, caută să trăiască din senzațional, călcînd în felul său peste cadavre, așa cum procedează dealtfel și presa burgheză, radioul, toate celelalte mijloace de comunicare în masă, pînă la literatura de specialitate de tip „document"! Cinematograful însă a dovedit, ca nici unul dintre aceste mijloace — și dacă ar fi să amintim doar „avantajele" sălii obscure și ar fi poate un suprem argument! — , că are capacitatea cea mai mare de a populariza în gradul cel mai înalt și de a întreține aceste mituri.

c) Așadar, capacitatea cea mai mare a cinematografului, a industriei sale, în paralel cu creația de valori autentice, este de a fabrica false valori și de a le putea comercializa în condiții de avantaj maxim. El are puterea nelimitată de a „țese" lumii moderne o aură de mitologie sui-generis, cu o aparentă viață proprie, de sine stătătoare, de a transfigura și mitiza realitatea, de a mistifica lucrurile pînă la a le face de nerecunoscut. Dar mai ales el are abilitatea de a-l scoate pe spectator din prezent, din acel „*hic et nunc*", și de a-l proiecta undeva în atemporal, mai exact, într-o pseudospațialitate — atemporalitate, de a-l plasa în sfera iluziilor și a fantasticului pur, a spectaculosului gratuit și a unor pseudoconvenții artistice. Prin aceste pseudoconvenții,

de fapt, prin aceste paravane mistificate, cinematograful, în accepţia sa capitalistă mai ales, este o fabrică de vise, o uzină de *kitsch*-uri, ce poate să producă la infinit, pe bandă rulantă, droguri spirituale, menţinînd astfel incultura, ignoranţa, întreţinînd viciul, minciuna, crima, violenţa, libido-ul etc. Un asemenea cinematograf are o foame nepotolită de senzaţional, de aceea este într-o goană aprigă după reţetele succesului. Orice film care a repurtat succes la public, care a adus încasări exorbitante, devine model, reţetă, schemă arhetipală. Un astfel de *best-seller*, „cap de serie", are de îndată imitatori. Formula este preluată de industria cinematografică şi multiplicată, „universalitatea" ei materializîndu-se în diferite variante pretutindeni, pe toate meridianele. Americanii sînt experţi în producerea unor asemenea „seriale de lung metraj" pe o reţetă dată, verificată!

d) În fine, de aici apar excepţiile, filmele importante făurite anume dintr-o atitudine contrară, pentru a da o replică falselor valori, fie că ele sînt fabricate de realitate, fie chiar de cinematograf. Această tendinţă organică, dar izolată, dă într-un fel măsura a ceea ce ar putea să fie într-adevăr cinematograful, o tribună estetico-ideologică care să demaşte miturile negative ale lumii moderne, cauzele ce duc la ele, care să critice dinăuntru, cu mijloacele artei, tarele lumii contemporane. Fără îndoială, prin producţiile sale majore, cinematograful a dovedit că are capacitatea de a replica zguduitor, angajant, deconspirînd esenţa fenomenelor şi a faptelor care se ascund „în spatele uşilor închise". Marii cineaşti au dovedit întotdeauna, atunci cînd au putut să se elibereze de lanţurile industrial-comerciale ale cinematografiei, că filmul are extraordinara putere de a demitiza sau de a parodia, după caz, mecanismele sociale necurate din spatele paravanelor de tot felul, şi de a spune adevărul.

De acest din urmă aspect se leagă, deci, marea artă, operele de vîrf ale cinematografului. Veritabilele filme de actualitate, filmele politice, cît şi filmele cu structură mitică (sau filmele realiste şi cele mitologice) sînt coloana vertebrală a cinematografului, raţiunea sa de a fi ca fenomen artistic. Dar dacă filmele cu structură mitică tradiţională sînt mai aproape de natura creaţiei, căci poartă cu sine un element definitoriu, pecetea specificului naţional, filmele cu structură mitică modernă, mai exact, cele care sînt purtătoare de mituri moderne, chiar dacă se nasc dintr-o atitudine profund realistă faţă de evenimentele (reflectate) ale lumii reale, sînt totuşi tributare, într-o mai mică sau mai mare măsură, legilor care guvernează „mitul ştiinţific" sau genurilor „universale"! Filmul *Z*, de pildă, al lui Costa Gavras, nu poartă pecetea unui specific naţional anumit, este

ambiguu și indefinit ca un mit modern, caută să fie o metaforă cuprinzătoare a violenței și a puterii, a libertăților democratice și a umanismului, a drepturilor omului, vizavi de practicile ilegale și inumane. Fără precizările necesare — absența lor putînd fi justificată de un anumit context politic —, de la lipsa de delimitări geografice și pînă la aceea a tipizării comportamentale, precizări care ar fi fost posibile numai prin ancorarea acțiunii în solul particularului, filmul este *a priori* generalizant, dat ca un model universal, ca o oglindă în care se pot recunoaște toate țările capitaliste, colonialiste, purtînd astfel caracteristicile generale ale mitului modern, așa cum le-am definit noi. Filmul *Z* nu este atît de convingător și nu are acea forță de comunicare de care a dat apoi dovadă același Gavras în *Missing*, circumscris evenimentelor tulburi petrecute în Chile în timpul lui Allende, sau ca *Bătălie pentru Alger*, de pildă, al lui Gillo Pontecorvo. Acesta din urmă și-a luat seva și forța demascatoare, demitizatoare, tocmai din realitățile concret-istorice care au precedat și au dus la revoluția victorioasă a poporului algerian împotriva dominației străine. Filmul a făcut din experiența acestui popor un simbol al libertății, a creat o metaforă a luptei de eliberare a țărilor Lumii a treia, un veritabil mit modern al Revoluției.

Uniformizarea și tipizarea pot fi, deci, păcate ale unor filme care au în intenție poate tocmai contrariul. Datorită naturii ambigui a acestei arte, filmul poate fi „asimilat" unor practici tipice industriei cinematografice! Sau poate fi accesibil tocmai acelor pături sociale care sînt obiectul demascării critice sau al persiflării filmice, așa cum s-a întîmplat cu teatrul lui Brecht, de pildă, al cărui obiect critic, al cărui „dușman", burghezia, a devenit aliat și „prieten", singurul capabil să-i înțeleagă dialectica, subtila „distanțare", asimilîndu-l, cu semnificații cu tot, ca pe un „al său altceva"! Pe de altă parte, o simplă trecere în revistă a „situației spectatorilor" la filmele importante, definitorii pentru viața celei de-a șaptea arte, de la *Crucișătorul Potiomkin* la *Dodes' ka'den*, bunăoară, ne-ar putea lămuri clar cu privire la nivelul de pregătire al publicului, la pretențiile lui, la slaba audiență a unor astfel de filme. Interesul spectatorilor este orientat, de obicei, în cu totul alte direcții, spre marele lor dezavantaj. Un film ca *Prova d'orchestra* al lui Fellini, o metaforă semnificativă a societății, comparată cu o orchestră, o parabolă a demitizării mecanismelor interumane, n-a cunoscut, după „*Giornale dello spettacolo*", milionul de spectatori nici în doi ani, față de un film ca *Hoarda sălbatică*, spre exemplu, care în același interval de timp a atins patru milioane. Tocmai elita, cea care este într-un fel persiflată în filmul lui Fellini, are acces la semnificațiile filmului,

pe care le poate înțelege și cărora le poate măsura bătaia. Sau să luăm unele exemple de la noi. *Nunta de piatră*, un film de referință, n-a obținut milionul de spectatori nici după zece ani de la premieră (e drept, nici n-a prea fost difuzat), pe cînd filme ca *Păcală* sau *Nea Mărin miliardar* au realizat cinci și respectiv zece milioane (acesta din urmă, în medie, în cinci ani de rulare, peste două milioane pe an), iar un film ca *Profetul, aurul și ardelenii* a atins o cifră record de spectatori: aproape trei milioane într-un an!

Semnificativ este faptul că azi, mai mult ca niciodată parcă, filmul comercial și cel mascat comercial (cel mai viclean și penetrant!), care au capacitatea complexă de a făuri lumii moderne aura de falsă mitologie, de a fabrica mituri — în sensul falselor probleme, valori sau idealuri —, sînt dominante, majoritatea copleșitoare a peliculelor formînd-o producțiile mediocre care întreține subcultura, care fac presiuni asupra instinctelor primare ale omului și le cultivă prin suprasolicitare și false mesaje, desigur, în numele scopurilor morale și educative. Omul a căutat întotdeauna să-și îmbogățească experiențele obișnuite cu cele oferite de către operele de artă. Frecventarea masivă a cinematografului se explică și prin nevoia omului de a „trece" dincolo de practicile sale cotidiene, normale, trăind odată cu spectacolul de pe ecran și împrumutînd din experiențele senzaționale, șocante, ne-comune, ale realizatorilor de „mesaje", de „miraje"!

O asemenea „artă", care oferă sepectatorilor soluții de viață, *happy-end*-uri, care practică „*vînătoarea de mesaje*", cu expresia lui A. I. Richards, este o amenințare gravă la adresa reacțiilor superioare educate la școala valorilor, ducînd la o „*însemnată pierdere axiologică*". Din goana oamenilor după experiențe cinematografice se naște „*tendința formării de atitudini comune și de idei stereotipe, atitudinile și ideile realizatorilor*". Însă pericolul „*nu rezidă în aceea că elevele de liceu ar fi tentate să amenințe pe șoferii de taxiuri cu pistolul, ci în efecte mult mai subtile, mai insidioase. Majoritatea filmelor se adresează mai degrabă copiilor decît adulților, iar cei prejudiciați sînt de fapt adulții. Nimeni nu poate să accepte cu entuziasm și intensitate experiențe a căror materie este tot atît de banală ca cea a super-producțiilor medii, fără o răvășire care să se reflecte în viața de zi cu zi. Măsura în care experiențele de mîna a doua, necioplite, rudimentare, înlocuiesc viața obișnuită constituie o amenințare de care nu ne dăm încă seama*" [3].

Dezvoltarea de tip capitalist a industriei cinematografice produce și va mai produce încă multe tragedii „educaționale". Nici o altă activitate artistică nu s-a dovedit atît de îndemînatică în formarea de atitudini comune și idei stereotipe, în crearea de efecte subtile, insidioase, atît de capabilă să mascheze arta, să-și „împingă" experiențele „estetice" peste cele obișnuite, să înșele spectatorii, să introducă, sub impresia de „artă" și sub

scutul „mesajului", gusturile îndoielnice, prostia, violența, corupția. Spectatorul este atras la cinematograf ca la bîlci, ca la un bîlci mondial, creator de stereotipii universale. E suficient să ne gîndim la sumele fabuloase care se cheltuiesc cu reclama. Unui film american la realizarea căruia s-au investit — să zicem — șapte milioane de dolari, i se alocă între trei și cinci milioane de dolari pentru reclamă! Altfel el riscă să treacă neobservat datorită presiunilor concurenței. Reclama este mai mult decît sufletul comerțului, este stăpîna sufletului omului, Hermesul prin care se face „vînzarea de mesaje". Realitatea ei este atît de vie, impactul produs asupra psihicului spectatorului atît de fierbinte încît Reclama modifică, așa cum spune Toffler, nu numai concepția noastră despre timp, tempourile noastre de viață, așteptările, atitudinile, ci modifică însăși forma artistică a operelor, „montajul" lor, înrîurindu-i și influențîndu-i pe artiști, care trebuie să țină cont de scopurile ei atunci cînd concep o lucrare. În fond, ca să se manifeste, ca să trăiască, ei trebuie să se conformeze noului mecanism istoric al civilizației, contextelor sociale și schimbărilor rapide, care determină și mutațiile artei, modificîndu-i funcțiile! Toate „cuceririle" civilizației, inclusiv Reclama, îi obligă pe artiști să contribuie la fabricarea și menținerea miturilor moderne. Ei își pun la contribuție, în slujba acestui scop, întreaga lor capacitate, toată imaginația și fantezia creatoare. Pentru a „supraviețui", deci, artistul modern ajută din plin la formarea și întreținerea mitului și la circulația lui. În ceea ce îi privește pe autorii de scenarii, cei care scriu „spectacole așa-zis populare", McHale spune (a se vedea dialogul citat) că formează o clasă tipologică aparte, destul de neomogenă; ca oameni plasați la marginea evenimentelor, *„ei se preocupă în diferite feluri de tipul de mit pe care-l introduc în opera lor"*. Deci ei sînt, aproape fără excepție, fabricanți de mituri, de mituri ce le găsesc în germene în realitate, de noi mituri, „proprii", sau de mituri pe care le cere, le comandă industria cinematografică, adică producătorul. Noile ambianțe civilizatorii îi determină pe artiști, așadar, să se conformeze nevoilor acestora, să-și adapteze concepțiile la cerințele *imediatului !* Și nimeni nu se gîndește că spectatorul obișnuit este victima acestui complex și de nestăpînit mecanism. Asupra lui se exercită toate funcțiile noi ale artei, ale cinematografului. Cum să se descurce omul în fața acestor funcții „educative" covîrșitoare? Cum să se adapteze? Cum să se sustragă el efectelor imediate pe care le urmărește cinematograful? O compensație s-ar putea găsi, după I. A. Richards, în atenția sporită pretinsă spectatorilor, prin solicitatea unor zone mai profund umane, a unor reacții superioare, cu efecte de durată, numai că prea puțini

realizatori au fost în stare să exploateze acest avantaj, să nu cedeze impulsurilor mercantile şi să fie consecvent interesaţi în comunicarea de experienţe cinematografice autentice, adevărate.

„SĂLILE" IGNORANŢEI ŞI „SĂLILE" VALORII

Evident, nu pretindem să existe numai opere perfecte, numai capodopere. În mod practic acest lucru pare imposibil. Totul este să-i formăm omului un ochi disociativ, o conştiinţă imaginativă, un simţ „veghetor" care să discearnă între experienţe reale, artistice, ştiinţifice sau de altă natură. Căci incapacitatea de a distinge între valoare şi non-valoare are consecinţe grave asupra vieţii omului, cu atît mai mult cu cît omul, prin esenţa lui, are nevoie de artă. Contactul cu operele valoroase este resimţit ca o înviorare spirituală, ca o revitalizare, ca un impuls creator. Pe de altă parte, *„fiecare cunoaşte scăderea de tensiune, starea de completă prostraţie, sentimentul de neajutorare"*, micşorarea perspicacităţii şi a capacităţilor de decizie produse de operele proaste, filme, romane, piese, *„dacă nu sîntem capabili să reinstalăm echilibrul sufletesc şi calmul printr-o diagnosticare critică"*[4].

Aici este cheia problemei: privesc oare producătorii cinematografici peliculele lor comerciale, care le aduc venituri fabuloase uneori, drept joc superior, drept un mod de a *delecta* publicul, în sensul profund al cuvîntului, şi dacă nu, atunci avem noi încredinţarea că spectatorii care frecventează cu asiduitate asemenea produse sînt capabili să *„reinstaleze echilibrul sufletesc şi calmul printr-o diagnosticare critică"*!? Aşa ar trebui să fie, numai că practica dovedeşte contrariul. În acest sens, e suficient să parcurgem rubricile din presă ale reţelelor de difuzare a filmelor — dat fiind că difuzarea este, în ultimă analiză, oglinda producţiei şi deci a orientărilor ideologice şi a politicii culturale dintr-o ţară sau alta; iar argumentul edificator ni-l poate aduce simpla enunţare a „marilor preferinţe" ale spectatorilor de-a lungul anilor.

În primul caz, analizînd numerele pe un an ale revistei italiene „Giornale dello spettacolo", de pildă, am observat că în proporţie de 90—99% filmele difuzate în marile oraşe ale Italiei sînt comerciale şi că doar 1—10% sînt filme de natură opusă. Sau cine urmăreşte, din curiozitate, *box-office*-ul parizian, stabilit după numărul de spectatori, va vedea că pe primele locuri ale acestui „top" va figura întotdeauna un film comercial la „modă", american îndeosebi, guvernat de legile succesului, de tip *Naşul*,

Războiul stelelor, *Alien*, *Apocalypse Now* sau *The Elephant Man*. Piața mondială e plină de astfel de exemple. Este o realitate fără excepție. Astfel, rularea luni și chiar ani de zile, din rațiuni economice, pe piața de desfacere a multor țări — inclusiv la noi — a unor pelicule fără valoare, a unor surogate poleite, cum sînt zecile (și sutele!) de westernuri, de melodrame indiene, de *policier*-uri etc., nu are nici o justificare estetică și, prin urmare, nici una etică, filosofică, politică....

În al doilea caz, în urma unor sondaje proprii asupra diferitelor categorii de public, filmele care ocupă un loc de „neuitat" în inimile oamenilor sînt cele cu „subiect" spectaculos, cum ar fi: *Pe aripile vîntului*, *Vagabondul*, *Război și pace*, *Fiul lui Frankenstein*, *Zorro*, *Șatra*, *Vulturul negru*, *Insula misterioasă*, *Spartacus*, *Mihai Viteazul*, *Winnetou*, *Carmen de la Ronda*, *Mănăstirea din Parma*, *Dacii*, *I se spunea „Buldozerul"*, *Safari Expres*, *Colosul din Rhodos*, *Ultimul cartuș*, *Articolul 420*, *Laleaua neagră*, *Mizerabilii*, *Ziua cea mai lungă*, *Piedone Africanul*, *O floare și doi grădinari* și alte zeci și zeci de titluri ale unor filme care nu figurează în nici un clasament al „celor mai bune filme din lume", în nici un clasament al criticilor, care nu dețin vreunul dintre premiile unor mari festivaluri etc. N-am întîlnit nici un caz, din sutele de subiecți chestionați, care să indice măcar unul dintre filmele ce au luat „Marele premiu" la Festivalul de la Cannes, de pildă, în lunga istorie a acestei manifestări artistice de prestigiu (desigur, din cele care au rulat pe ecranele noastre).

Dar și în situația unui public cu o mai mare tradiție culturală, cum este cel francez, bunăoară, preferințele nu sînt mai „promițătoare", „gusturile" publicului impunînd o masivă producție comercială, producție națională și coproducții, dar și o difuzare „dirijată", „regizată" a unor filme străine de mare succes comercial, unele chiar valoroase tematic și artistic, purtînd însă caracteristicile „genului universal", ale miturilor moderne nediferențiate, adică filme spectaculoase, cu mari vedete și mari montări, cu subiecte trepidante sau exotice. Astfel, sînt socotite adevărate *best-sellers* ale pieței franceze din ultimii douăzeci și cinci de ani, între 1 ianuarie 1956 și 31 decembrie 1981, filmele care au înregistrat cel mai mare număr de spectatori (după broșura editată de „Centre National de la Cinématographie"), printre altele: *Marea hoinăreală* (Franța), cu peste 17 milioane de spectatori; *Podul de pe rîul Kwai* (Anglia), peste 13 milioane; cu peste 12 milioane un film italian și unul american, *A fost odată în Vest* și respectiv *Cele zece porunci*; printre cele cu peste 11 milioane, *Ziua cea mai lungă* și *Ben Hur*, ambele SUA; cu peste 10 milioane un alt film american, *Tunurile din*

Navarone; apoi *Mizerabilii* şi *Doctor Jivago* (Franţa şi respectiv S.U.A.), cu peste 9 milioane; *Vaca şi prizonierul*, *Marea evadare* şi *Războiul rozelor*, primul şi ultimul producţie franceză, cel de-al doilea americană, cu peste 8 milioane; printre cele cu peste 7 milioane de spectatori figurează producţiile franceze *Jandarmul din Saint-Tropez*, *Aventurile lui Rabbi Jacob* şi filmul american *West Side Story*; printre cele cu peste 6 milioane, *Cei şapte magnifici* (S.U.A.), *Michel Strogoff* (Franţa), *Marile vacanţe* (Franţa), *Goldfinger* (Anglia), *Cartea junglei* (S.U.A.); în fine, printre cele cu peste 5 milioane de spectatori *Război şi pace* (S.U.A.), *Notre-Dame de Paris* (Franţa), *O sută unu dalmaţieni* (S.U.A.), *Şatra* (U.R.S.S.), *Love Story* (S.U.A.) şi altele. Majoritatea acestor filme, cu excepţia a două sau trei, au rulat şi la noi cu un succes aproape tot atît de mare.

Am insistat asupra statisticilor pentru a observa, şi pe această cale, care este circulaţia filmelor „de casă", cum se mişcă sistemul producţie-difuzare, care sînt preferinţele spectatorilor, mărind, spre dezavantajul lor, curba non-valorică, — deşi unele genuri sînt reprezentate şi de filme bune —, şi cum este întreţinut gustul comercial de către industria cinematografică. „Fabrica de mituri" este poate cel mai viu teren de luptă pentru interese mercantile sau pentru a vinde un film valoros drept un film comercial. Nici o altă „artă" n-a supralicitat şi n-a speculat atît de mult credulitatea spectatorilor, nu a întreţinut comoditatea şi inerţia lor spirituală, oferindu-i fiecăruia, pentru o sumă aproape derizorie, „mitul" pe care şi-l doreşte! Cinematograful, fiind în primul rînd industrie, a fost şi este, mai ales în capitalism, locul de întîlnire al oamenilor de afaceri. Tot mai mult, în anii din urmă, după relatările martorilor oculari, festivalurile internaţionale de prestigiu s-au transformat în mari pieţe de vînzare-cumpărare, de la vedetă pînă la aparatură şi peliculă. Apoi, organizarea peste noapte a zeci şi zeci de alte festivaluri specializate, de întîlniri în tot mai multe ţări mici, nu au alt scop decît o şi mai accentuată vitalizare a schimburilor comerciale cinematografice, dorinţa fierbinte a producătorilor de orice fel de a intra în marea competiţie! Cinematograful, fabricînd mituri, este un sistem uriaş de a fabrica bani. Desigur, în orice domeniu de activitate se pune această problemă. Însă una este eficienţa economică, care se practică în socialism, şi alta este profitul. În occident, de pildă, această realitate a exploatării băneşti, cu toate culisele ei, a constituit subiectul multor filme. Americanii, bunăoară, au produs mituri cinematografice nenumărate pe seama „dezvăluirii" afacerilor hollywoodyene, în special. Ei ştiu ca nimeni alţii să-şi apere sistemul în numele „democra-

ției" tipic capitaliste, sub aparența dezvăluirilor unor afaceri necurate, strigătoare la cer, petrecute „în spatele ușilor închise", care pînă la urmă se termină cu victoria talentului, a dreptății! Pe *tema* vedetei, mai ales, a drumului ei spre culmi, a greutăților pe care le are de înfruntat, au creat destule *mituri*, fabricînd chiar un fel de „școală a miturilor vedetei", a înlocuirii unui mit cu altul, a unei practici cu alta, printr-o înlănțuire rafinată, dar tot comercială, clasic-comercială, nu dialectică, de mitizări și demitizări, culminînd uneori cu realizări revelatoare ca cea a lui Mankiewicz: *Totul despre Eva*.

În capitolul aplicativ, cînd vom analiza și mitul vedetei în film, vom vedea că orice „poveste adevărată", ca și realitatea de unde se inspiră, conține acest sistem al fabricării de mituri, născut prin „condamnarea" celuilalt sistem — care este de fapt cauza primului —, acela al fabricii de stors bani! Orice „poveste adevărată" de acest fel conține, de asemenea, ideea clară că în „drumul spre culmi", spre locul zis *„number one"*, care-i obsedează continuu, artiștii, vedetele, fie ei regizori, scenariști sau actori, sînt mai mult sau mai puțin interesați, că (deși, poate, nu o mărturisesc) nimeni nu concepe să respire aerul înălțimilor dezinteresat, fără să se gîndească la *money* (bani) și la *how much ?* (cît costă?), cuvinte care au devenit de altfel „gîndire" și deci limbă universală! Pe de altă parte, acești artiști au stat întotdeauna la cheremul producătorilor, și cu cît un artist este mai autentic, cu atît această dependență o resimte mai puternic. Noul, valoarea, pe care un mare artist vrea să le exprime, suflul proaspăt pe care vrea să-l aducă, și care ies, desigur, din schemele verificate, se izbesc de o feroce obtuzitate, proprie nu atît birocrației sau mărginirii culturale, ci mai ales mentalității lui *„how much ?"*, celor care se închină la zeul banului! Iar acest zeu norocos cere mereu jertfe și în grațiile lui intră numai cei ce știu să riște mai mult! Dar cînd unor staruri ca James Caan, Robert Redford, Jane Fonda sau Al Pacino li se oferă două sau trei milioane de dolari pentru un rol, se înțelege, credem, că industria cinematografică deține tainele succesului, că a ajuns să fie un sistem aproape perfect în a *controla* riscul și a *evalua* șansele. Sociologia filmului și teoria probabilităților, prin intermediul metodelor lor tot mai perfecționate, sînt printre științele principale care furnizează date cît mai precise cu privire la profitul și eficiența unui produs cinematografic.

Producătorii au găsit întotdeauna metode cît mai elastice, cît mai complicate și alambicate, de neînțeles pentru cei din afara sistemului, pentru a putea scoate dintr-un film un venit maxim. De pildă, mulți ani televiziunea a fost regina favorită

a publicului, ținînd departe de sălile de cinema chiar și pe cei mai vajnici cinefili. În ultimii ani însă, mai ales de cînd producătorii de filme au știut să-și facă din televiziune un aliat, multe firme producînd alături de ea și cu ea, se resimte o redresare a raporturilor dintre cinema și public. Cinematograful a ameliorat în asemenea măsură concurența televiziunii, care într-un fel s-a și autoconcurat, bombardarea informațională ducînd la o saturare a publicului, încît anul 1979 a însemnat pentru S.U.A., spre exemplu, „recordul absolut pentru toate timpurile" în ceea ce privește frecventarea cinematografelor.[5] Nenumărate sondaje — de la cele efectuate cu maximă rigoare științifică, cum sînt cele ale ORC-ului (Opinion Research Corporation), și pînă la cele mai puțin riguroase, mai empirice — dovedesc că panta frecventării cinematografelor este tot mai ascendentă, ponderea acestei creșteri venind mai ales din partea publicului juvenil, a adolescenților (între 12 și 17 ani). Faptul ca atare este considerat — de către toți cei care furnizează și comentează asemenea date — drept foarte îmbucurător, drept un semn „indiscutabil pozitiv". Deși, de pildă, în chenarul articolului la care ne referim, publicat în nr. 2/1980 al revistei „Cinema" stă scris cu litere de-o șchioapă: „*Creșterea spectaculoasă a nivelului cultural al spectatorului*", în ceea ce ne privește avem rezerve față de această afirmație.[6]

Cei care comentează asemenea date uită sau se fac că uită specificul industriei cinematografice, ale cărei scopuri mercantile sînt mai mult decît evidente. Or, frecventarea masivă, mai ales de către tinerii lumii, a filmelor mediocre (chiar producții porno), false valori, mituri nocive (peste 50 la sută din filmele difuzate în Europa occidentală, de pildă, sînt americane), este mai mult decît îngrijorătoare, este chiar otrăvitoare, fatală, pentru sănătatea morală a societății de mîine. Căci, așa cum am arătat, panta calității este descendentă, preferințele marelui public îndreptîndu-se aproape exclusiv spre filmele comerciale, încurajînd astfel turnarea în serie a „perechilor de cizme", în dezavantajul lui și spre profitul producătorilor. Atîta timp cît nu există posibilitatea de a controla factorii *producție-operă-difuzare*, relațiile dintre ei, atita timp cît criteriul valorii este doar o vorbă goală, cît sălile unde se văd „perechile de cizme" sînt arhipline și celelalte, deși foarte puține, unde se difuzează arta autentică sînt de mult aproape goale, atîta timp cît nu putem controla raporturile *reale* dintre operă și public, „graficul interior", singurul care ar putea fi dovada „creșterii considerabile a nivelului cultural al spectatorului", căci cel exterior ne face dovada inversă, a descreșterii lui, așadar atîta timp cît politica culturală

nu desființează „sălile" Ignoranței și nu găsește căile adevărate, reale, conștient-educaționale și liber consimțite de a umple pînă la refuz „sălile" Valorii, ale Culturii, balanța va înclina pe mai departe, și poate tot mai mult, de partea factorului industrial-comercial, a funcționării defectuoase a circuitului adevăratelor creații și autenticelor mituri. Altfel „vînătoarea de mesaje" va favoriza întotdeauna „vînzarea de mesaje", publicul va acționa în defavoarea lui și a valorii și spre folosul producției nediferențiate, nocive și haotice. Gorki a enunțat odată ideea că „*estetica este etica viitorului*". [7] Dar pînă la acel „Homo estheticus",

pînă la acea veritabilă „*dizolvare a artei în realitate*" — cum spunea Herbert Marcuse — cînd „r e a l i t a t e a î n s ă ș i *tinde către artă ca Formă a realității însăși, adică în cursul unei revoluții, odată cu apariția unei societăți libere*", cînd artistul, în cadrul acestui proces, „*va participa mai curînd ca* a r t i s t *decît ca* a c t i v i s t politic" [8],

cînd va dispărea esențiala alteritate a Artei, caracterul ei „iluzoriu", tocmai pentru că simțurile estetice ale omului nu mai pot fi înșelate, capacitatea lui disociativă putînd lua oricînd drept joc orice producție „iluzorie", pînă la această lume nouă, așadar, este un drum lung, care cere veghe continuă, care trebuie *pregătit* pas cu pas, cu migală, răbdare, responsabilitate.

AVANTAJELE „ȘCOLII DE VALORI"

„Teoria succesului" este o știință cu legi precise, cu un sistem de coduri absolut obligatoriu de știut pentru toți micii sau marii „aventurieri" ai lumii cinematografice, a celor care vor să-i intre în grații și să-i cucerească redutele! Chiar dacă legile ei scrise și mai mult nescrise sînt universale, totuși sistemul social și ponderea materială, pe bazele cărora se practică „teoria succesului" și se dezvoltă, au în ultimă instanță un rol determinant. Din păcate, fără să țină cont, probabil, de această realitate, și cinematograful socialist este atins uneori de aceste tare, mult mai proprii cinematografiei țărilor capitaliste, tare ce decurg din dorința succesului cu orice preț. Sovieticii, polonezii și ungurii în special încearcă de mulți ani să țină pasul cu piața mondială; și nu o dată izbutesc de minune, mai ales atunci cînd „replicile" sînt viguroase, se materializează în opere autentice și nu în simple imitații. Astfel, tendința spre erotism din unele filme poloneze și mai cu seamă ungurești este deseori anihilată de încercările, reușite, de a o „încorpora", esteticește, în valorile structurale ale producțiilor respective. Specificul național este

cel care, în definitiv, pune apăsat amprenta originalității pe destinul mondial al unor filme și le deosebește de producțiile manieriste, imitative, le „disculpă" de vina izvoarelor și a influențelor, chiar dacă „modelul" originar poate fi recognoscibil. Uneori acest model arhetipal este *voit* încorporat în structura noilor filme sau se face intenționat aluzie la el, în scopul major de a-i demitiza elementele-șablon, mecanismul tipizator și uniformizator, și a le înlocui astfel cu autentice valori mitice.

Experți în această materie, ca să spunem așa, sînt sovieticii, școala lor națională de film. Multe dintre filmele sovietice, ale căror valoare și originalitate sînt incontestabile, pot fi considerate „replici" la unele „teme" sau la unele „mituri" lansate de cinematograful american avînd, desigur, în același timp, o viață proprie, de sine stătătoare. Astfel: remarcabilul *Solaris* vizează clar *Odiseea spațială, 2001* de S. Kubrick; *Romanță despre îndrăgostiți*, ce tratează în cheie simbolică relația culoare-sentiment, este o foarte originală poveste de dragoste, replică la preacunoscutul *Love Story*, iar filmele celuilalt Mihalkov, Nikita, *Sclava iubirii* și *Piesă neterminată pentru pianină mecanică* (după drama *Platonov* de Cehov), cît și alte ecranizări cehoviene, cum ar fi *Stepa* lui Bondarciuk sau *O dramă la vînătoare* a lui Emil Loteanu, sînt replici valoroase la tendința montărilor infidele „made in S.U.A." după operele clasicilor ruși (vezi *Război și pace*, *Frații Karamazov*, *Anna Karenina*, *Dragoste și moarte*, *Pescărușul* etc.), cît și la moda „retro" lansată de americani, prin filme ca *Marele Gatsby*, *Cei mai frumoși ani*, *Tess* etc. Acestea sînt desigur replici non-comerciale, care se ridică artisticește, în țara lor de baștină mai ales, cu mult deasupra „modelelor", concurîndu-le uneori chiar și la capitolul succes de public. În general, însă, dacă exceptăm aportul marilor personalități creatoare, producția mondială de filme este tributară, într-o măsură apreciabilă, modelelor comerciale lansate pe piața occidentală. Așa, bunăoară, cînd studiourile americane și cele vesteuropene au lansat moda „retro", s-au găsit repede și în rîndul cineaștilor din țările socialiste „imitatori" — printre care și românii, cu filme ca *Tănase Scatiu*, *Falansterul*, *Între oglinzi paralele*, *Ștefan Luchian*, opere meritorii dealtfel.

Această tendință către filmul mai mult sau mai puțin comercial, către fabricarea de mituri moderne, către succes și „modă" își face totuși loc și în cinematograful socialist, în numele ideii de a ține pasul cu piața mondială, de a concura occidentul, nemaivorbind de alte rațiuni (economico-politice, de pildă). Dar adevărata cheie este aceea de a replica prin producții specific naționale, de a găsi formule inedite, proprii, prin care

să ne impunem adevăratele valori. Numai mediocritatea are o natură pur imitatoare. Cineaștii sovietici, de pildă, și-au dat seama printre primii că este aproape imposibil să concurezi producția cinematografică americană, că cel puțin un anumit gen, așa-zisele filme-„catastrofă", cu devizele lor fabuloase, sînt de neconcurat. De aceea ei și-au concentrat toate forțele către configurarea unui drum propriu și realizarea de autentice valori, ajungînd, de pildă, să creeze, cu sume relativ modeste, o serie impresionantă de filme de actualitate extrem de originale, de mare succes la public, școala lor aflîndu-se acum, pe această direcție, în febra unei *noi explozii*, comparabile cu momentul interbelic.

Și chiar dacă tendința comercială nu poate fi eliminată de tot (probabil nici n-ar fi posibil, dată fiind natura marcat industrială a cinematografului), trebuie să se ajungă la un asemenea grad de conștientizare a tendinței valorice încît modelele mitice „universale", formulele „succesului garantat", schemele și rețetele la modă puse în circulație de piața capitalistă să fie încorporate distanțat, ironic, în structurile filmelor socialiste. Publicul va înțelege imediat că se află în fața unui nou mod de tratare cinematografică, că producția îl respectă pe el, pe spectator, căci îi solicită o participare conștientă, vie, deschisă. Astfel de reușite, cu mare audiență la public, au existat deja. Ele s-au născut pe calea parodierii unor mituri moderne, de pildă, cum e *western*-ul. Filmul cehoslovac *Joe Limonadă* sau filmul lui Nikita Mihalkov *Atacul tremului cu aur* sînt tocmai modelele unor asemenea succese, cu scopuri profund educative. Procedeul parabolei este o altă cale savantă de a replica în mod creator falselor valori, aspect de care ne vom ocupa pe larg în studiul nostru. Apoi, școala cehoslovacă și-a făcut un moment de glorie din demitizarea schemelor, șabloanelor, din maniera originală de a sonda sufletul omului și a descoperi că el are o nevoie de permanențe și de idealuri profund omenești. Multe din filmele acestei școli sînt un model de simplitate, de producție economicoasă. Cu puțini actori și decoruri nepretențioase s-a putut realiza un impresionant număr de filme marcante, interesante. Nu cunoaștem nici măcar o operă importantă a acestei „școli de valori" (căci filmul = sinteză de arte, de limbaje, vizînd structurarea morală a omului), care să fi necesitat neapărat punerea în evidență a cinematografului ca mare industrie, de tip capitalist, adică a folosirii unor întregi „arsenale" și echipe de tehnicieni pentru tot felul de „efecte speciale". Nici nu e de dorit ca cinematografiile socialiste să producă asemenea pelicule „de rețetă", adică filme de și cu „efecte speciale", care să „bage spectatorii

în sperieți", sau filme de mare montare, filme-catastrofă (un argument fiind și faptul că cele mai bune reconstituiri istorice n-au fost „filme-spectacol", ci „filme-idee"!). Chiar și cineaștii americani, cînd au simțul umorului, știu ca nimeni alții să-și parodieze butaforiile și „efectele". În filmele valoroase, de artă, efectele, dacă sînt folosite, în cel mai bun caz se impun printr-o funcție plastică rafinată sau au un rol de distanțare, așa cum le-a introdus Nikita Mihalkov în filmul său *Piesă neterminată pentru pianină mecanică*, în secvența „artificiilor", a jocului de lumini și umbre, din timpul petrecerii nocturne de la conacul Voinițevilor. Dar pentru a ajunge aici, la astfel de împliniri și „jocuri secunde", la armonia idealurilor umane, este necesar ca industria cinematografică să-și pună toate mijloacele în slujba *artei* filmului, a acestei — cam ignorate — școli de valori, adevărat Lykeion modern, în ale cărui mii de săli se pot „instrui" milioane de oameni, cu toții avînd acces la noul *kalokagathon*.

Socio-axiologia cinematografului și noua lui funcție

UN MODEL CRITIC MAI CUPRINZĂTOR

Fenomenul cinematografic este aproape tot atît de complex și situat poate chiar la răspîntia la care se află omenirea însăși. Acest fapt reiese mai ales din dubla capacitate a cinematografului: de a *fabrica* mituri și de a *crea* mituri, de a fi industrie și artă, de a confecționa la nesfîrșit, ca pe bandă rulantă, nonvalori, dar și de a plăsmui, alături de celelalte arte, valori. E mai mult ca sigur că prin acest caracter specific, cinematograful, mai cuprinzător decît orice alt fenomen artistic, este o oglindă în mișcare a realității, cu zeci și sute de ochi-obiective, tot mai sofisticate, capabil să focalizeze toate seismele evenimentelor reale, să mitizeze sau să demitizeze crizele, tranzițiile și toate „stările" prin care trece omenirea. În dubla sa calitate, cinematograful poate fi considerat ca avînd azi funcția pe care altădată o deținea mitul tradițional — aceea de a fi o artă totală, de a fi limba vie a realității — și, totodată, poate fi considerat ca un spectacol industrial, o uriașă tehnologie capabilă să *înregistreze* întreg spectacolul lumii, cu toate „răspîntiile" lui. Acest caracter dual, de *artă* și *industrie*, cît și asimilarea complexității lui cu cea a realității însăși, se află extraordinar de bine reflectate mai cu seamă în temele și miturile pe care cinematograful le pune în circulație, fie că le preia din viața lumii moderne, fie că le fabrică sau le creează el însuși.

Pentru a înțelege însă acest fenomen complex, acum, cînd ne apropiem de abordarea producțiilor cinemondului dintr-un unghi de vedere aplicativ, e necesar mai întîi să înțelegem că vechile moduri de abordare a producțiilor cinematografice ajung să fie inoperante, ele însele producînd mituri, întreținînd iluziile valorice. De regulă, în abordarea tradițională a fenomenului

cinematografic, criticii se mărgineau numai la un aspect al problemei, doar la factorul artistic, neţinînd seamă deloc sau aproape deloc de raporturile lui cu producţia şi difuzarea, cu industria şi receptarea, cu comercializarea şi publicul. Se teoretiza în jurul filmelor fără să se aibă în vedere practica cinematografică, printr-o punere în paranteză, fenomenologică, a multiplelor raporturi care „trec" prin arta filmului. Majoritatea criticilor şi teoreticienilor de film s-au ocupat doar de tendinţa non-comercială a cinematografului şi nu de întreg acest fenomen în complexitatea lui. Majoritatea istoriilor cinematografului sînt istorii ale „capodoperelor" şi ale evoluţiei limbajului şi tehnicii. Majoritatea cărţilor de film sînt „memorii ale peliculei", „antologii ale filmelor de neuitat", „capodopere ale filmului mut sau sonor", „destine ale marilor vedete" etc. Dar a nu ţine seama de tendinţa comercială, de vagoanele de peliculă „imprimată" care ies pe gura acestui monstru nesăţios — industria cinematografică —, a nu ţine seama de toţi factorii care mişcă întreg acest mecanism, exteriori sau interiori, vizibili sau mascaţi, înseamnă a nu înţelege arta filmului aşa cum este ea astăzi sau a o înţelege limitat, în sine, ca pe ceva fără finalitate. „Nu mă interesează decît produsul finit, opera din faţa ochilor mei", spune teoreticianul tributar vechilor modele de gîndire ale cinematografului! Numai că pe producător îl interesează numărul de spectatori, iar opera finită, valoarea ei, mesajele ei sînt strîns legate, determinate de banii celor care plătesc, de milioanele necesare turnării unui nou film. Desigur, acest lucru este valabil mai ales în ţările capitaliste. Valoarea apare, cel mai adesea, întîmplător, din „scăparea din vedere" sau „dereglarea" acestui perfect mecanism.

Oricum, înţelegerea „capodoperelor" depinde de înţelegerea întregului fenomen cinematografic, a funcţionării mecanismului său, a întregului context în care ele apar! Cinematograful a fost gîndit ca muzica sau pictura şi chiar s-a „demonstrat" într-o carte întreagă că el *este* — nici mai mult nici mai puţin — decît *literatură !* Dar acest mod unilateral de a privi lucrurile, pur teoretizator, axat numai pe factorul estetic, ce poate fi justificat în critica altor arte, în cazul cinematografului este inoperant, desprins de însăşi esenţa artei filmului, care depinde fundamental de circulaţia cererii şi a ofertei, este chiar dăunător, căci poate orienta defectuos grupurile umane, poate genera şi întreţine cultul falselor valori, poate dirija conduita morală şi spirituală a oamenilor spre dealuri confuze şi iluzorii.

Necesitatea abordări cinematografului dintr-o perspectivă mai largă, a abandonăii vechilor modele de gîndire, ajunse la

o înfundătură, și a folosirii unui model nou, mult mai cuprinzător, este impusă de practica cinematografică însăși („controlată" în esență de țările capitaliste, căci din cele aproximativ 4.000 de filme artistice de lung metraj cîte se produc anual în lume, doar circa 350 sînt realizate de țările socialiste). Această practică deci, cum am văzut, răspunzînd *nevoii de kitschuri* a publicului, de „iluzii ale fericirii", este orientată către fabricarea în serie a tot felul de „mituri". Producătorul își verifică o anumită formulă cinematografică în practică. O schemă, odată verificată, este ridicată la rangul de modă și se transformă peste noapte în produs de serie. Astfel, pe căi statistice și pe alte căi complexe, științifice, producătorii ajung să nu rişte aproape nimic hrănind „vînătoarea de mesaje" a spectatorilor, „nevoia lor de mituri". Datele tot mai numeroase, oferite de sondaje riguroase, le dau producătorilor garanția că publicul este cel care le „impune" tipul de producție industrial, cel al „seturilor" de filme, al serialelor de lung metraje, caracteristice cinematografului dintotdeauna, azi avînd însă unele accente în plus și cuprinzînd întreg cinemondul. Viziunea unei noi abordări a fenomenului cinematografic este cerută, totodată, de penuria valorilor și de abundența non-valorilor, foarte frecventate; este cerută mai ales de către tendința, tot mai pronunțată, de a aduce la *același numitor* toate producțiile, inclusiv încercările unor regizori de a face excepție de la reguli, tendința, deci, de a crea confuzia între valori și non-valori, de a uniformiza totul în numele spectaculosului și al „destinderii" spectatorului!

MODELUL HOLLYWOODIAN „ÎMBUNĂTĂȚIT"

Producătorii au înțeles primii *slăbiciunile* spectatorilor și au creat pentru ei o fabrică de mituri, au inventat mijloace tot mai complicate pentru a le întreține iluziile, pentru a le lua, de fapt, poate lucrul cel mai prețios din lume — timpul — oferindu-le, în schimb, „de doi bani distracții", cum se spune. Repetăm, practica cinematografică ne impune să vorbim în acești termeni. Tendința ei marcat comercială, mai mult decît evidentă, este cea dominantă. Aici, excepțiile, ca în nici o altă parte, confirmă regula. Producția de duzină, caracteristică a cinematografului în general și a celui contemporan în special, a lăsat tot mai puțin teren de mișcare personalităților, creatorilor autentici. Fabrica hollywoodiană de produs vise, de pildă, este în acest sens modelul sociologic clasic de nivelat valorile. Cineastul de excepție trebuia să se supună, ca toată lumea, Codului

Producției, star-sistemului sau Codului Pudorii, ori altor nenumărate coduri și *office*-uri, emise și puse în aplicare de marii despoți ai puterii cinematografice, *producers*-ii sau *the tzar of the movies*, cum era supranumit Hays, care timp de douăzeci de ani, cît a stat la cîrma Hollywoodului, a impus tot felul de legi și coduri, de „Breen office"-uri și „standarduri morale", în scopul de a transforma cinematograful într-o adevărată industrie și într-un *„instrument de propagandă care să glorifice modul și nivelul de viață din Statele Unite, precum și principalele lor produse industriale"* [1]. Cinematograful devine un instrument de reclamă, un fel de pașaport liber și de garanție a tot ce însemna „made in U.S.A.". De altfel, lozinca lui Hays era: *„Marfa urmează filmul. Pretutindeni unde pătrunde filmul american se vor vinde produse americane mai multe"*.

Codul Producției, cu suprimarea unor legi perimate, este valabil și astăzi, adăugîndu-i-se însă un Cod al Difuzării, așazisul *rating*, adică un sistem de calificative, ce însoțesc filmele [2]. Dar ceea ce este mereu semnificativ pentru acest sistem al *producers*-ilor îl constituie faptul că personalitatea creatoare de valori nu contează, că ei îi sînt luate toate drepturile, de la alegerea temei, subiectului, distribuției, echipei de filmare și pînă la montarea propriu-zisă a materialului, pînă la controlul asupra lui (așa cum s-a întîmplat, de pildă, cu materialul filmat de Eisenstein în Mexic). Și totul în numele acelei „benzi-ghid" sau „legi de fier", care este *box-office*-ul, stabilit în funcție de indicatoarele sau „notele la purtare" ale acestei noi obsesii — *rating*-ul —, cu pecetele ei: *G*, *R*, *PG* sau *X* („X-*rated*"). Căci producătorul, mai ales azi, nu „testează" valorile estetice, filosofice etc., ci doar nonvalorile comerciale sau pe cele indecente, care țin strict de Codul Pudorii „îmbunătățit", adică de „Code and Rating Administration"! Pe *producer*, un spectator cu milioane, nu-l interesează capodopera, ci succesul, mai exact, producția de serie a succesului. De aceea, cei care ar putea să-l împiedice în a-și atinge scopul, sînt excluși din forumul deciziilor. Adică regizorii, scenariștii, compozitorii, scenografii..., care sînt simpli *executanți*, *„simpli funcționari plătiți săptămînal întocmai ca mecanicii, operatorii sau mașiniștii"*. [3] Producătorii au observat însă, din anchetele sociologice, că publicul nu reține decît *vedeta* și poate titlul filmului. De aceea vedeta are alt statut, este cel mai bine plătită, anume ea fiind „marca fabricii"! Desigur,

și ea este tot o unealtă în mîna *producer*-ului. Doar „*star-system*-ul" este opera lui! Fabricînd mituri, el fabrică vedete, la orice oră din zi și din noapte.

Regizorii, creatorii de drept ai acestor vedete, sînt, de regulă, scoși din competiție, cum am spus. Greta Garbo, odată angajată la Hollywood, a încetat să mai fie opera lui Mauritz Stiller, la fel și Marlene Dietrich, lansată și formată de Josef von Sternberg. Remarcate în *Ulița durerii* (1925) al lui Pabst, ele devin apoi „produse" ale „star-sistemului"! Iar marii regizori europeni, precum Fritz Lang, Erich von Stroheim ș. a., ajunși la Hollywood, au terminat — desigur, forțați de împrejurări — prin a produce opere mediocre, prin a fi niște simpli executanți. În lumea aceasta, a sistemului *producers*-ilor, valorile au ieșit ca prin minune, s-au strecurat cum au putut, din grămadă! Ele poartă și amprenta cîte unui regizor. În rest, producția normală, de 99%, era opera lui „Metro-Goldwyn-Mayer", „Fox", „Paramount", „Loew", „United Artists", „Universal", „Warner Bros", „Columbia" etc.; regii cinematografului, cei care au dat numele unor astfel de companii, ca Samuel Goldwyn, Louis B. Mayer, William Fox, Carl Laemmle, Adolph Zukor, Jesse L. Lasky, Jack L. Warner și alți cîțiva, în cazul Hollywood-ului, aproape toți veniți din Europa Centrală, nefiind la origine decît *„blănari neînsemnați, ori croitori modești,* [care] *s-au înălțat la rangul de seniori ai peliculei și au domnit ca autocrați asupra unei industrii înfloritoare"* [4], comparabile, *„prin capitalurile sale, cu cele mai mari industrii americane: de automobile, de conserve, de oțel, de petrol, de țigarete..."* Tot timpul marile companii producătoare de filme au păstrat legături cu marile puteri ale Wall-Streetului, cu marile bănci, cu firme ca „Morgan" sau „Rockefeller", iar azi cu marile puteri supranaționale sau cu magnații televiziunii, care, rînd pe rînd, le-au „înghițit", cum s-a întîmplat nu demult și cu „Columbia" (ultima companie independentă), cumpărată de „Coca-Cola". Aceste „legături" vor face ca industria cinematografică să nu piară niciodată, sau numai odată cu ele, variantă utopică, deocamdată. Așadar, atîta timp cît cinematograful există ca fenomen sociologic, fiind o realitate vie, complexă, el nu poate fi ignorat, căci ar însemna să ignorăm însăși lumea în care trăim, întregul mecanism care ne ține și pe noi și pe el, or, tocmai în acest sens se impune înțelegerea fenomenului filmic și a valorilor lui dintr-un nou unghi de vedere, mai cuprinzător, dintr-o perspectivă mai largă, cum vom încerca să demonstrăm și în continuare.

NOUA FUNCȚIE A CINEMATOGRAFULUI

Neîndoielnic, azi cinematograful are altă funcție decît odinioară. Producătorii și, indirect, publicul, ne-au făcut să credem că el a avut-o aproape dintotdeauna, dar acum, conștientizarea generală a acestei funcții, legată în esență de tendința comercială a cinematografului, o scoate în evidență cu mai multă claritate și necesitate. Ea s-a născut, desigur, din nevoia de mituri a omului modern, de tot mai multe mituri, care să-i dea un sentiment de ubicuitate, să-l scoată de *aici* și *acum* și să-l transporte pretutindeni și în toate timpurile, să-l rupă de realitatea potrivnică pe care n-o înțelege sau o înțelege extrem de confuz și să-l proiecteze în acel Necunoscut iluzoriu, în acea realitate mai familiară parcă pseudoidealurilor și puterilor sale imaginative! Nenumăratele mituri, la care omul modern crede că are acces, îi dau un sentiment de siguranță într-o lume ce i se pare fără puncte de sprijin. În felul acesta, fără să înțelcagă, în fond, epoca în care trăiește, necesitatea vieții actuale, noile schimbări, ritmul în care ele se produc, noile relații sociale, el ajunge să ia drept realitate miturile propuse de cinematograf, să se identifice cu ele, să aștepte cu sufletul la gură un nou western, un nou film cu vedeta preferată, un nou „episod de lung-metraj" din „serialul" cu *Rocky*, ori cu „ardeleni" sau cu polițiști incoruptibili etc., fiind convins în felul acesta că știe ce se petrece în lume, că e „martor ocular" la toate evenimentele ei (care sînt, de fapt, cinematografice!), că are, în fine, o imagine de ansamblu, o perspectivă vastă asupra ei! Dar chiar dacă omul nu ar lua aparența drept esență, dacă nu s-ar lăsa pradă acestor iluzii „animate", ritmul vieții moderne îi imprimă un ritm interior care îl obligă aproape să se plaseze în acest unghi de vedere general, propriu pînă și specialistului, indiferent dacă cunoaște sau nu natura cauzelor care duc la o criză sau alta și la miturile lor. Omul modern nu se mai mulțumește cu „puțin", ca tipul clasic, altfel se plictisește rapid, nu-i mai place să fie sclavul unui singur loc vital, precum Kant, vrea să ajungă pretutindeni, chiar și în cosmos, crezînd că astfel poate să cuprindă totul! Probabil că din 30 de filme pe care le vede într-un interval de timp relativ scurt reține doar unul. Să presupunem că acesta ar fi „capodopera". Dar oare celelalte 29 nu au un rol important pentru înțelegerea filmului deosebit? Nu-i dau ele acea imagine mai cuprinzătoare care-l fac să rețină tocmai acele *urme* mai aparte, mai durabile?!

Cînd avem în vedere fenomenul cinematografic, cît și pe cel artistic în general, ceea ce pare într-adevăr că ne interesează

acum nu mai este atît capodopera, modelul individual, cît mai ales fenomenul însuşi, cu toate ramificaţiile lui industrial-comerciale, în centrul cărora se află „serialul de lung-metraje". Şi aceasta din nevoia de „noi permanenţe", din nevoia unui model mai amplu, mai cuprinzător, impus, desigur, de ambianţa modernă, de practica vieţii în general şi de cea industrială în special. Fapte care schimbă însăşi funcţia artei. Lucru pe care criticii se grăbesc să-l observe şi să-l comenteze, aşa cum a făcut, de pildă, un specialist în materie de pictură, Thomas Messer, la „Guggenheim Museum":

„Sînt expuse astăzi atît de multe opere încît cel ce vizitează o galerie de artă reacţionează nu la o anumită pictură, la un exponat individual, cum se întîmplă odinioară, ci la întregul spectacol. Iar întregul spectacol devine apoi o piesă unificată" [5].

După cum şi imaginea globală are darul de a pune într-o nouă lumină opera individuală. Dar acest fapt este mai evident în cazul cinematografului, al peliculelor de serie, al produselor comerciale. Adică acolo unde artistul nu „contează", unde este un simplu executant, unde el este o *parte* a colectivului de executanţi! Căci un artist autentic nu va accepta niciodată să fie doar o „parte" dintr-un mecanism, dintr-un întreg, după cum şi opera sa va fi în discordanţă cu „întregul spectacol", va ieşi în evidenţă, va distona, va fi o *urmă* de reţinut. Cum se reţine, de pildă, din zecile de filme de *science-fiction*, încă inegalatul, se pare, *Odiseea spaţială, 2001* al lui Kubrick! Dar filmul acesta nu se reţine atît prin el însuşi, cît mai ales prin raportările la toate celelalte zeci de filme care au căutat să-l imite, să-l egaleze, sau să-l întreacă. Ambiţiile lui filosofice n-au fost atinse încă, şi nici nu aveau cum, de producţia de serie. Deşi în competiţie au fost atraşi şi regizori foarte dotaţi, ca G. Lucas, W. Allen, R. Scott, nu s-a realizat decît un cîştig comercial (într-adevăr enorm!) şi poate o anumită detaşare faţă de model, dar într-o direcţie pur naivă! Fără aceste pelicule însă, fără această viziune de ansamblu, filmul lui Kubrick n-ar fi fost atît de valoros. Abia în contextul general, abia avînd această imagine globală a marii producţii de filme ştiinţifico-fantastice, se poate spune că el ne satisface! Iată, deci, cum punctul de vedere axiologic se interferează, se împleteşte dialectic cu punctul de vedere sociologic, creînd o viziune nouă, s-o numim *socio-axiologică*.

Dar ceea ce am descris adineaori, nu este oare cazul de receptare tipic omului de cultură?! Orice critic adevărat caută să vadă tot, sau cît mai mult, din nevoia intimă de a avea o *imagine de ansamblu* asupra unui fenomen cultural sau altul şi deci de a încerca o *satisfacţie* deplină, valorică. Omul obiş-

nuit citeşte cărţi poliţiste în serie sau vede westernuri „cu toptanul" impulsionat de nevoia primară de a evada din real şi de a încerca satisfacţii imediate, neselective. *Imediatul* este tocmai nevoia sa de false mituri. Industria cinematografică satisface nevoia de imediat a omului şi toate strădaniile ei sînt puse în slujba atingerii acestui scop. Un spectator cultivat însă va încerca numai momente de insatisfacţie în urma bombardării cu astfel de „mituri". Fiecare produs va fi o simplă „imagine" care nu-l poate mulţumi. Presupunînd că e pasionat de cinematograf şi că n-a renunţat să meargă la film, va încerca să-şi facă o imagine de ansamblu despre „întregul spectacol", despre întreg „serialul", sau se va orienta către un curent anume, căci el va trebui să vadă multe produse pînă îl va satisface unul, pînă va descoperi Filmul, adică acea operă care a „scăpat" din producţia de serie, din grămadă! Un asemenea spectator mărturiseşte că este Alvin Toffler:

„Ca pasionat al cinematografului, mă descopăr de pildă tot mai precumpănitor concentrat asupra unui curent anumit al filmului contemporan decît asupra unui film anume. Ceea ce mă afectează tot mai mult este mai curînd modelul mai amplu, format din ultimele 50 de filme văzute, decît modelul imediat datorat filmului pe care tocmai îl vizionez. Este o formă nouă de apreciere a filmelor". [8]

Omul de cultură nu este satisfăcut, deci, de o singură „imagine", ci de „întreg ansamblul". De ce? Pentru că, aşa cum am spus, producţia cinematografică e orientată în aşa fel încît un singur produs nu-l poate mulţumi; pentru că arta filmului i se pare „inconsistentă" şi opera apare ca prin minune din întreg „serialul"; pentru că satisfacţia deplină (fapt de care producătorii sînt conştienţi!) vine în urma formării unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cinematografic sau a unui curent anumit; pentru că viaţa însăşi, complexitatea ei, ritmurile accelerate ale schimbărilor impun necesitatea obţinerii unei asemenea viziuni cuprinzătoare (presupunînd că-i vorba de un adevărat om de cultură, care aparţine lumii sale şi vrea să fie „prezent" la toate fenomenele ei majore); în fine, pentru că un model odată obţinut, o imagine de ansamblu odată avută, el le poate raporta la alte modele şi imagini globale, ale altor domenii de activitate spirituală sau materială. Aici stă de fapt cheia problemei: un asemenea model cuprinzător asupra cinematografului nu ne satisface prin el însuşi, nu poate fi valoros luat izolat, ci el devine cu adevărat funcţional — şi deci *în acest sens* cinematograful are o *nouă funcţie !* — dacă ne ajută să ne facem o imagine de ansamblu inedită despre un fenomen întreg, cunoscut şi prin alte modele, despre o realitate potenţată de

cinematograf, dacă ne face să înțelegem mai bine o anumită concepție despre lume (sau dimpotrivă, dacă ne deformează viziunea despre ea etc.). Toate celelalte funcții ale cinematografului, de care am pomenit, trebuie să ducă la această *funcție de cunoaștere a* lumii!

Așa, bunăoară, filme ca *Femeia stranie*, *Premiul*, *Călina roșie*, *Interviuri pe probleme personale*, *Valsul absolvenților*, *Moscova nu crede în lacrimi*, *Gară pentru doi* etc., filme importante, despre care vom mai vorbi, nu apar în adevărata lor lumină, ca valori de sine stătătoare, decît dacă privim în totalitate fenomenul cinematografic sovietic contemporan, întreaga reflectare cinematografică a unei epoci, viziunea actuală, de ansamblu, a cineaștilor, firul roșu care leagă toate aceste filme, ceea ce au ele comun și ceea ce le deosebește, „șocul" noilor raporturi pe care ni le dezvăluie această mereu tînără cinematografie, complicarea subiectului, a tematicii, a intrigilor, în sens absolut inedit, cu un enorm cîștig de ordin estetic. Aici, înlănțuirea de situații imprevizibile se face după „modelul" viu, dinamic, al vieții însăși, după dialectica relațiilor reale dintre oameni. Fiecare din aceste filme și toate la un loc formează un „model viu", un fel de document spiritual, asemenea mitului tradițional, care conține implicit o viziune particulară despre lume, un spectacol uman sui-generis, capabil să concureze viața însăși cu modelele ei filosofice, morale, politice. Desigur, modelul cinematografic poartă amprenta acestor modele și, mai ales, a celui ideologico-politic. Și poate tocmai din acest motiv e interesant de cunoscut *întreg* fenomenul cinematografic sovietic actual. Ba mai mult chiar, el ne interesează pentru a-l raporta la marele fenomen al cinematografiei socialiste, la cinematografiile naționale. Iar mai departe, vrînd să avem o viziune și mai cuprinzătoare, cum e și firesc, vom discuta aceste cinematografii în raport cu modelele occidentale. Numai o imagine amplă, de ansamblu, ca un inedit model global construit pe teoria sistemelor, ne poate face să înțelegem adevărata socio-axiologie și respectiv nouă funcție a cinematografului. Să înțelegem, de pildă, faptul că la baza noilor „basme" cinematografice americane, cu supermeni, cu eroi buni și negativi, cu fel de fel de naivi, à la Păcală (vezi Woody Allen), stă o concepție clară despre lume, caracteristică unei viziuni naiv-optimiste privind în special morala, „tabu"-ul americanilor, preocuparea lor permanentă de a da mereu „lecții utile", America fiind, după unii observatori lucizi, pătrunzători, o țară didactică, căreia nu-i plac valorile deosebite, detestîndu-le! Modelul cinematografului american reflectă tocmai această situație: cineaștii, controlați de produ-

cători, întreţin starea de ignoranţă a spectatorilor tocmai prin faptul că fiecare imagine aproape şi întreg spectacolul le satisface, acestora din urmă, nevoia de iluzii, de false valori, oferindu-le soluţii finale, dîndu-le lecţii utile, încadrîndu-se mai mult ca niciodată în Codul Pudorii, cu alte cuvinte, prezentîndu-le, de obicei, în culori naiv-optimiste, roze, lumea şi mişcarea ei viitoare. În schimb, făcînd „suma" filmelor din ţările socialiste, putem observa că prin filmele lor cineaştii sînt preocupaţi tocmai de sondarea adevărului, de latura non-comercială, nu de cea exterioară, spectaculară a lucrurilor, de aspectele esenţiale ale vieţii, de ceea ce este mai viu, mai semnificativ în realitate, în noile raporturi umane, imprimate de civilizaţie. Ei urmăresc o critică a miturilor vieţii, o demascare a poleirii realităţii, polemizînd cu miturile introduse în lume de modelul american, de pildă. Dar aceste lucruri nu pot fi observate privind un singur film, o singură „felie de viaţă", cum se spune, ci avînd imaginea întregului, sau, mai exact, mişcarea, sensul unui curent, al unui „nou val", pe care le putem raporta la tradiţie, la mişcările anterioare.

Desigur, acest mod de a vedea lucrurile nu este nou. El este propriu criticului autentic, omului de cultură în general. În *Prefaţa* la *Impresii asupra literaturii spaniole*, G. Călinescu scria:

„Avantajul cui se fereşte de a rămîne în limitele înguste ale studiului, cînd are mijloace trebuitoare, este de a se ridica pe o înălţime şi a vedea lucrurile într-o perspectivă mai largă, în care locurile comune capătă o colorare invizibilă de jos".[7]

Or, pentru aceasta e necesar, cum pleda Călinescu deseori, nu să cunoaştem doar *cărţi*, ci *literaturi*, dacă vrem să aflăm specificul şi sufletul unui popor, nu doar *filme*, am spune noi, ci *modele cinematografice* care ne pot da imaginea de ansamblu, sociologică în primul rînd, asupra unei realităţi anumite, asupra unor comportamente şi moduri specifice de a fi, cît şi asupra unor spiritualităţi întregi şi a unor ideologii care menţin starea de ignoranţă a „publicului" sau nu, care fabrică mituri sau le critică pe cele deja existente sau introduc noi mituri! Aşa vom putea discerne cu un enorm avantaj şi valorile! Iar pentru a le preţui *(axia)* cum se cuvine, trebuie să ştim şi că a vorbi despre miturile lumii moderne în film aproape că înseamnă a vorbi de miturile lumii moderne în filmul comercial, cel care „impune" modelul general şi este „cerut" de practică. Într-adevăr, ceea ce pare azi mai mult decît semnificativ este legat de faptul că spectatorul de rînd se descoperă tot mai preocupat de obţinerea unui model mitic cît mai amplu asupra unui gen de filme comerciale. El nu mai este satisfăcut doar de un singur produs dătător

de iluzii, ci de totalitatea producțiilor fabricate de „mașina de vise", nu de un singur western, de pildă, ci de *toate* western-urile! El vrea să vadă cît mai mult, să nu-i scape nici un film cu vedeta preferată, vrea să-și hrănească cît mai mult nevoia de mituri! Viața modernă, schimbările rapide au dus, desigur, la această modificare a funcțiilor cinematografului și a modului de apreciere a filmelor.

De aici și orientarea producției cinematografice și supralicitarea unei anumite funcții a operei filmice. Opera se modifică în raport cu anumite necesități, cu anumite cerințe de la un moment dat, bunăoară, propagandistice, educaționale sau pur etice! Și aceasta, bineînțeles, în detrimentul valorii estetice! Căci rolul cinematografului este condiționat de scopurile unui moment sau altuia al societății. Funcțiile lui par a se schimba odată cu schimbările sociale. Dincolo de interesele mercantile. Opera cinematografică tinde tot mai mult să nu mai fie un *unicat*, ci o parte a unui fenomen mai general, supus comandamentelor sociale. Un film românesc, de pildă, de orice gen ar fi el, nu este oare o parte a unei concepții generale despre lume reflectată în întreaga producție cinematografică națională, concepție specific românească, nu poartă oare amprenta unei ideologii anume, a unui Timp anume, în ultimă instanță a celor care produc și hotărăsc soarta filmului respectiv și a apariției sale pe ecrane?! În acest sens, nu întîmplător, tovarășul Nicolae Ceaușescu, criticînd unele filme care înfățișează lucruri periferice ale societății noastre, denaturînd esența realității, implica *„factorii care conduc și organizează producția de filme"* [8].

Iată, așadar, cît de strîns legate sînt toate aceste aspecte care privesc lumea modernă din unghiul operei cinematografice! Căci toate miturile ei, obsesiile, crizele, speranțele se reflectă în filme ca într-o oglindă magică. Producția de serie mai ales *trădează* toate intențiile factorului industrial-comercial, fiind totodată ca un ecou al consumatorului. Astfel de produse sînt „urme" explicite în direcția influențării abuzive a conduitei societății! Efortul se cuvine a fi concentrat în direcția opusă: *filmul* este chemat să contribuie, prin noua sa funcție, la dezvoltarea *conștiinței* spectatorului! Dar pînă la a vorbi despre această răspîntie la care se află arta filmului, mai exact despre noua cale care i se deschide în față (impusă de noile „ordini" internaționale) și pe care ar trebui s-o apuce, să vedem cum se reflectă, deocamdată, temele și miturile lumii moderne în filme, cum transfigurează cinematograful cea mai complexă și contradictorie realitate cunoscută de omenire pînă acum: civilizația lumii moderne!

Teme și mituri ale lumii moderne în film

Miturile tradiționale au fost înțelese de noi prin raportarea omului la Natură, iar miturile moderne prin raportarea omului la Civilizație, la „crizele" ei mai ales, ca o consecință a decalajului existent între Civilizație și Natură, a conflictului, uneori violent, antagonic, dintre ele. De asemenea, am arătat că nevoii de mituri a omului modern trebuie să i se răspundă cu nevoia sa de permanențe, or, pentru aceasta este necesar să-l învățăm să distingă între *valoare* și *nonvaloare*, între valori *negmitice* și plăsmuiri *paramitice*, în ultimă instanță între temele majore, fundamentale ale culturii, care reflectă dialectica istoriei în mișcarea esențelor ei, și reflectările denaturate, multiple, ale lumii moderne, care o mitizează, o deformează, fie în sens pozitiv, fie negativ. Întrucît de acest aspect complex al problemei ne-am ocupat deja, în special în primul capitol al lucrării noastre, vom începe studiul aplicativ, conform modelului critic „mai cuprinzător" stabilit anterior, adică al viziunii sociologico-axiologice, așa cum am înțeles-o noi, impuse chiar de practica cinematografică, abordînd producțiile cinemondului dintr-o perspectivă tematică majoră, aceea a civilizației însăși. Tratăm mai intîi această temă pentru că ea este tema modernă — „pilot", cea care se opune prin natura sa temelor și miturilor tradiționale, dar mai cu seamă pentru că este *modelul* central și universal, în jurul căruia se învîrtesc noile modele culturale și din care se ramifică și se nasc aproape toate celelalte teme și mituri moderne, în special miturile negative, distructive, și cele ale *evadării*, cum vom vedea.

Civilizația înseamnă, în primul rînd, Lumea Nouă, adică o lume care este luată cu asalt, descoperită de pionieri și populată. Civilizația înseamnă în special Orașul, orașul modern, bineînțeles. Emigranții sînt atrași de această „lume nouă" ca

de un miraj. Omul este atras de Oraş ca de civilizaţia însăşi. Aici, în Oraş, el găseşte însă un Demon, care-i aduce şi binele şi răul: Banul. Aici el îşi descoperă idolii: Vedeta şi Automobilul. Aici dorinţele şi plăcerile lui, cele mai ascunse vicii, îi sînt satisfăcute. Aici intră în jocul Răului şi cunoaşte consecinţele Civilizaţiei: Mafia şi violenţa, crizele de tot felul, „paradisul" infernal al proletariatului, lupta pentru avuţie şi pentru putere, vînătoarea rasială, abuzurile puterii etc. Aici cunoaşte şi visează să cucerească Femeia şi să devină poate un Superman. Aici cunoaşte toate „cuceririle" secolului şi este bombardat de ele: *mass-media*, cosmosul fantastic, viteza, tehnologiile moderne, consumul iraţional, evaziunile *science-fiction*, informaţia necontrolată, de unde şi spaima care-l cuprinde, angoasele, crizele psihice, *stress*-urile, nesiguranţa şi nevoia de a se întoarce la origini, de a evada de *aici* şi *acum*, nevoia de a căuta şi regăsi „paradisul pierdut", de a se reîntoarce la Natură, de a-şi regăsi echilibrul pierdut, de a fi cît mai departe de „lumea dezlănţuită". Dar acestea nu sînt de fapt decît nevoi primare, aparenţe, nostalgii, care-l cuprind pe omul alienat al Civilizaţiei, aflat solitar parcă în univers şi antrenat într-o lungă cursă a singurătăţii. Dar omul modern nu mai poate da înapoi, sensul obiectiv de dezvoltare a societăţii îl determină să afle căi noi de progres. Lumea s-a schimbat şi el trebuie să se trezească şi să-şi dea seama că numai transformarea răului în bine îl mai poate salva, îl va face să supravieţuiască, să rămînă Om! Va simţi nevoia să-şi apere cuceririle cele mai valoroase şi durabile, care îi definesc umanitatea, natura omenească profundă, care îl proiectează în societatea viitorului. Va înţelege că nu va putea schimba lumea în mai bine decît pe calea Revoluţiei sociale, pe calea luptei de Eliberare naţională, urmînd astfel pilda eroilor revoluţionari, pe calea Muncii şi a Construcţiei, a unei *noi „Virste de aur"* , a unui Oraş nou, a unei Civilizaţii care să restabilească echilibrul, dialogul pierdut cu natura, încercînd să fie într-adevăr un Om nou. Aici se va întîlni, deci, cu temele şi *miturile creatoare*, adică cu temele şi miturile organice, pozitive, ale dialecticii Istoriei.

CIVILIZAŢIA

De-a lungul istoriei cinematografului mondial, civilizaţia, în cele mai multe cazuri, cu excepţia parodiilor sau a viziunilor critic-realiste, a fost privită ca un mit, ca un ideal fantastic al omului, ca un „pămînt al făgăduinţei" sau, dimpotrivă, ca

o pacoste, ca un „Apocalypse Now", ca un rău nimicitor pentru societate. Ca o iluzie sau ca o deziluzie. Ca un vis frumos al omenirii sau ca un coşmar dantesc. Dacă Wajda, în *Pămîntul făgăduinţei*, priveşte istoria în mişcare civilizatorie ca pe un mit dinamic, tensionat, naturalist, dantesc, în schimb majoritatea cineaştilor occidentali, care abordează această temă, văd în civilizaţia lumii lor, în America în special, „iluzia tuturor libertăţilor şi făgăduinţelor", aşa cum le vorbeşte consătenilor emigrantul întors acasă din filmul lui Francesco Rosi, *Eboli*. De altfel, pentru emigranţi, cum vom vedea, America se identifică cu Civilizaţia însăşi, cu Făgăduinţa absolută, care îi atrage ca un vîrtej, ca un miraj, chiar dacă „visul" se dovedeşte a fi o mare deziluzie, ca în *Emigranţii* şi *Lumea nouă*, sau o nesfîrşită teroare mafiotă, ca în *Naşul*. Cert este că cinematograful s-a hrănit din această temă, nenumăraţi cineaşti creînd o întreagă mitologie în jurul civilizaţiei trecute, prezente sau viitoare, o întreagă imagine a „lumilor făgăduinţei", întrecîndu-se în tot felul de profeţii mai mult sau mai puţin fanteziste şi, spunînd aceasta, trebuie să adăugăm că toţi şi-au bazat „proiecţiile" pe o fărîmă de adevăr, pe un „calcul" ştiinţific, pe nişte realităţi vii şi pe o logică sistematică, uneori aproape de rigoarea matematică. Toate fantazările şi meditaţiile cinematografice pe tema civilizaţiei fiind tributare, în fond, unor concepţii similare sau altora asupra lumii, asupra evoluţiei societăţii umane şi a culmilor ei de progres, asupra destinului omului pe pămînt! De la creaţiile naive, tip Méliès, unde ştiinţa se îmbina cu magia, iar actualitatea era reconstituită, s-a ajuns la meditaţiile grave ale unor cineaşti contemporani, meditaţii legate de stadiul actual de dezvoltare a omenirii, de răspîntia la care ne găsim, cu întreaga ei ţesătură de date probabilistice, în acest punct apărînd, deci, mitul modern al civilizaţiei ca mit ştiinţific. Cît de departe sîntem azi, de la *Călătoria în lună* sau *Civilizaţia de-a lungul erelor*, film cu naive preocupări social-filosofice, pînă la un *Solaris*, *Ziua în care vin peştii*, *Alien*, *Siberiada*, *Sleeper* sau *Meteoritul*, de la viziunea naivă asupra cuceririi cosmosului sau a marşului asupra istoriei, prin încercări exhaustive de a cuprinde marile ei momente de civilizaţie, ca în *Intoleranţă*, pînă la meditaţia profundă asupra sensului civilizaţiei şi asupra rostului omului într-o lume lipsită de orizont şi de credinţă, ca în *Călăuza*, pînă la coşmarul distrugerii propriei opere a omului, al dispariţiei civilizaţiei pămînteşti şi al înlocuirii ei cu *Planeta maimuţelor* sau cu „dubluri" omeneşti, făpturi morbide şi dezagregate, care alterează umanitatea şi o ameninţă cu dispariţia, ca în *Jefuitorii de trupuri*.

Istoria cinematografului reflectă, desigur, sub formele deformărilor mitice, însăşi evoluţia istorică a omenirii, de la primii paşi civilizatorii, de la optimismul pionierilor, pînă la epoca de coşmar pe care o trăim, dacă o privim din punctul de vedere al înarmărilor atomice aberante, unde „eroarea" unui calculator, ca aceea a computerului NORAD[1], poate însemna sfîrşitul civilizaţiei pe pămînt, la propriu, nu la figurat, ca în atîtea filme *science-fiction*, unde sugestia funcţionează cu mijloacele basmului; sau, mult mai aproape de adevăr, ca în filmul lui Lumet *Sindromul*, inspirat dintr-un fapt real, o altă „eroare", petrecută de astă dată la o centrală atomică americană, unde se arată că folosirea energiei nucleare fără mari precauţii, chiar şi în scopuri paşnice, poate fi fatală. Cineaştii de azi au înţeles că viaţa planetei este ameninţată de această energie distrugătoare, iar finalul filmului lui Cacoyannis *Ziua în care vin peştii* este edificator. Ca să nu mai vorbim de *Ultimul ţărm*, un vehement semnal de alarmă asupra pericolului războiului atomic. Dar şi din „alte puncte de vedere", al crizelor sistemelor de producţie, al felului cum utilizăm ecosfera, de pildă, pentru a produce bogăţii, *„calea urmată în prezent de civilizaţie duce spre sinucidere"*, cum scrie Barry Commoner. După el, *„criza ambientală este dovada sumbră a unei înşelătorii insidioase"* sub care se ascunde, de fapt, *„inerţia aparent incurabilă a sistemului economic şi politic"*, despre care vom mai discuta la „mitul puterii". Acum să reţinem că *„mult-lăudata productivitate şi bogăţie a societăţii moderne tehnicizate"* înseamnă exploatarea intensă a sistemului ambiental şi că prin această bogăţie, obţinută pe termen scurt, am acumulat orbeşte o datorie colosală faţă de natură, care, neplătită, va aduce mari prejudicii, va putea fi nimicitoare pentru viitorul omenirii[2]. Această „datorie faţă de natură" se traduce prin faptul că ar trebui să-i redăm Naturii pădurile pe care le-am devastat ca să ridicăm civilizaţia actuală (a se vedea filmul *Siberiada*), să nu le distrugem de pe faţa pămîntului şi să ajungem să le apărăm tocmai în cosmos, salvîndu-le cu ajutorul navelor spaţiale, aşa cum fac eroii filmului *Călătorie tăcută*; că ar trebui să-i restituim Naturii apele curate şi aerul nepoluat şi nu să menţinem o realitate ca aceea pe care ne-o dă imaginea unui film precum *Călăuza* adică o natură crepusculară sumbră, morbidă, pustiită, ca după un cataclism atomic, un pămînt plin de bălării, gunoaie şi ruine, o atmosferă lugubră unde respiraţia omului e bolnavă; că ar trebui să-i redăm Naturii iarba cea verde şi nu s-o pîrjolim, mărind şi mai mult „pustiul" oraşelor prin fabricile lor otrăvitoare, cum — sfîşietor — tratează Antonioni tema în *Deşertul roşu*; că ar trebui să-i redăm nenumărate specii de animale pe

care „omul civilizat" le-a distrus, cum ar fi, de pildă, bizonii, masacrați sălbatic, într-un fel de joc absurd, de „distracție superioară", ca în filmul lui Kramer *Binecuvîntați animalele și copiii*; de asemenea, *și copiii*, pentru că ei sînt asimilați puritățiii, sînt ca niște animale nevinovate, iar între ei și animale există o mare iubire, ca între făpturi fără apărare, unde violența este o crimă, ca în pelicula lui Keneth Loach *Șoimul*, al cărei erou, un băiat în ultima clasă elementară, are o mare pasiune pentru sălbăticiuni: a crescut o vulpe, o gaiță, iar acum crește un șoim, uciderea lor, pe rînd, de către fratele lui mai mare, echivalînd cu uciderea bucuriei și a speranței; cu un cuvînt, ar trebui să-i dăruim Naturii *iubirea* ca să avem și noi parte de ea, căci în acest ritm abuziv, al experiențelor toxice de tot felul, nu numai că nu vom reuși să-i redăm puritatea originară, dar oamenii vor ajunge să facă dragoste cu măști protectoare, ca în semnificativul film *Gaze otrăvitoare*, realitate sugerată deja de Pierre Etaix în *Yoyo*, cînd, în timpul celui de-al doilea război mondial, doi tineri într-un parc se „sărută" echipați cu măști de gaze, în timp ce pe cerul senin un avion uriaș înghite pe un altul mai mic, ca în lumea peștilor răpitori... Așadar, nu trebuie să opunem naturii o planetă a „măștilor de gaze" sau a competiției pentru întîietatea armamentului distrugător, ci, dacă se impune să-i opunem ceva, atunci acest ceva este civilizația adevărată, adică civilizația care intră într-un dialog creator cu natura, într-un echilibru dialectic.

De altfel toate aceste filme, arta cinematografică în general, propun lumii, oamenilor politici și factorilor de răspundere și decizie, în special, o asemenea cale rațională de „rezolvare a problemelor" care confruntă omenirea în momentul de față, de la problemele ecologice pînă la cele pacifiste. Uneori formele de expresie filmică sînt naive și didactice, dar scopul este foarte clar. Astfel, în filmul *Călătorie tăcută*, în cabina cosmonautului, pe nume Lou, se putea citi următorul jurămînt: „*Jur că voi apăra bogățiile naturale ale pămîntului, mineralele, apele, pădurea...*" Iar mesajul său este limpede, filmul putînd fi considerat un fel de comandă a UNESCO sau a vreunei organizații de ocrotire a pădurii și a bogățiilor naturale. Deși acțiunea filmului e plasată peste sute de ani, problematica este cea a actualității, civilizația fiind văzută prin unitatea omului cu natura, prin aceea — și ideea e clar subliniată în final — că „civilizație înseamnă *viață*", (în esență clorofilă!)[3], însă omul modern, care, deși a ajuns să știe atît de multe, cucerind cosmosul, analizînd totul în laboratoarele sale, a „reușit" totuși să uite un lucru elementar, dar esențial, și anume că viața e dată de soare și că fotosinteza e baza vieții, adică ceea ce el a distrus „acolo", pe pămînt, trans-

formîndu-l într-un teren sterp, fără vegetație, fără flori, unde oamenii duc o existență artificială, vrînd s-o „extindă" acum și în cosmos. Desigur, pădurea va fi salvată, ea simbolizînd viața, lumina! Astfel de idei, oricît de naiv ar fi tratate, fac totuși cinste cineaștilor. Ele degajă un anume optimism, încredere în viitor, dar mai ales credința nelimitată în cuceririle științei, în ceea ce are ea mai pozitiv. Important este ca asemenea filme să conțină elemente demitizatoare, care să conștientizeze spectatorul și nu să-l mențină în zona de ignoranță a mitului științei și deci a unei false imagini despre civilizație și despre viitorul omenirii. Iar în acest sens se poate spune că istoria cinematografului mondial nu duce lipsă de exemple valoroase. Mulți cineaști și-au luat parcă într-un fel profund, militant, am spune, misiunea de a „salva civilizația" prin arta lor. Ideile pacifiste, de pildă, i-au preocupat dintotdeauna. Dacă în 1918 Thomas Ince lansa o ambițioasă operă pe această temă, *Civilizație*, cu subiect intenționat vădit, pentru *„susținerea candidaturii lui Wilson la președinție"*[4] — într-un moment politic foarte important, știut fiind că Wilson avea să aibă un mare rol în elaborarea Tratatului de la Versailles și în crearea Ligii Națiunilor în 1919 — mai tîrziu (1978) prin *Meteoritul* (regia Ronald Neame), se va încerca, cu mijloacele *realismului* și cu cele ale genului *science-fiction*, o unire, mai întîi pe cale diplomatică, a celor două mari puteri — S.U.A. și U.R.S.S. — de a-și concentra forțele, „sistemele de apărare" din spațiul cosmic, adică să-și reunească instalațiile atomice, care erau îndreptate una împotriva alteia, spre a salva planeta de la un pericol iminent, un meteorit uriaș care se îndrepta vertiginos asupra Pămîntului. Încercarea, bineînțeles, reușește, iar momentul cuplării rachetelor, purtînd insemnele celor două țări, și dirijarea lor spre dușmanul comun este de-a dreptul emoționant, stîrnind în rîndurile spectatorilor, spontan, ropote de aplauze și exclamații de satisfacție. „Salvarea planetei" noastre, a cuceririlor civilizației, în condițiile internaționale actuale, este un ideal comun tuturor oamenilor de bună-credință și dorința aceasta este „trădată" de însuși instinctul de conservare al ființei umane.

Mitizînd, cinematograful a pendulat însă, cum pare firesc să fie, între a pleda pentru civilizație, de unde ideea de a-i apăra cuceririle, și a refuza civilizația, de unde și temerea de așa-zisa „civilizație abuzivă", de efectele negative ale „societății de consum", care polarizează toate „viciile lumii moderne", un pericol vital pentru om, făcîndu-l să găsească soluții desperate, ca fuga în natură sau apatia politică, adică false soluții, evadări de la lupta pentru adevăratul progres. În multe filme, ca în realitate, civilizația

se reduce la iluzia standardului de viață, a luxului și a atingerii tuturor plăcerilor libertine, a îmburghezirii peste noapte.

O critică a „civilizației occidentale", înțeleasă ca mai sus, o face Chaplin prin parabola sa *Un rege la New York* sau un Jacques Tati prin *Unchiul meu*. Și într-un caz și într-altul se parodiază „mitul civilizației", al unei civilizații false, confecționate, care îi înstrăinează pe oameni de adevărata lor identitate. Sînt ridiculizate miturile moderne, *hith-life*-ul, tehnologiile casnice și cosmeticile, reclamele publicitare și operațiile estetice, ideea schimbării sexelor, toate așa-zisele cuceriri ale civilizației care, chipurile, fac viața mai ușoară, dar care în fond îi înrobesc pe oameni, îi fac dependenți de obiecte și mașini... La Chaplin ideea e mai veche și o găsim în *Timpuri noi*, unde micul său Charlot devine, datorită automatizării industriale, un mecanism, un robot, o ființă dezumanizată. Așa se întîmplă și cu părinții lui Gérard, nepotelul domnului Hulot, ce devin victimele absurde — în limitele comicului și „gagului spart" de tip Tati — ale folosirii abuzive a tot ce înseamnă mod de viață burghez, supus în primul rînd modei tehnologizante, care face din oameni niște mașini, niște sclavi ai butoanelor și ai aparatelor de tot felul, de la cele casnice la instalațiile industriale (ca în antologica secvență din „fabrica de tuburi"). Regele Shahdow este dezgustat pe bună dreptate de o asemenea „civilizație" dezumanizatoare, ce îi împiedică pînă și libertatea de a gîndi și de a acționa în scopuri pașnice (cum reiese din secvența simbolică cu băiețașul Rupert Macabee) și se grăbește să părăsească New York-ul, „Țara Libertății", care i-a spulberat și ultimele iluzii, după ce și din propria țară fusese alungat pentru că voise să utilizeze energia atomică în aceleași scopuri nobile.

Dar nici „civilizația viitorului", a mitologizării ei, așa cum o prezintă datele futurologiei abuzive și reclamele țărilor supraindustrializate, nu scapă ochiului critic și spiritului acid al cineastului. Woody Allen, în *Sleeper*, jucînd rolul unui american din 1973 care se trezește la viață peste 200 de ani — faptul datorîndu-se, bineînțeles, unei explozii nucleare ce a distrus vechea civilizație — parodiază viața din anul 2173, civilizația viitorului, cînd omul își depășește condiția normală și, datorită puterii „magice" la care au ajuns știința și tehnica, se află într-o lume perfecționată, automatizată și artificializată la maximum, în era roboților și a tehnologiei cosmice, a exceselor de azi duse la absurd, care fac din ființa umană o biată creatură, cu datele biologice complet pierdute, fără simțiri erotice, fără cele mai elementare instincte și sentimente omenești. Mai toate tendințele și miturile civilizației actuale, duse la absolutizări și la extreme comice, de la mitul

sexului, mașinii, vedetei și pînă la mitul puterii sau mafiei, sînt parodiate și ironizate de Woody Allen. Însă, ca în toate „basmele" cinematografice americane despre civilizația viitorului, Omul triumfă, el rămîne singurul supraviețuitor, învingînd viciile, monștrii, dictatorii sau orice alt dușman al umanității, și, ca în toate filosofiile naive, se aduc în loc alte mituri, cum ar fi, în cazul nostru, mitul iubirii biruitoare. Căci nici *Sleeper* nu iese din această *schemă finală* a filmelor de *science-fiction*. Desigur, spectatorul avizat va reține marele pericol al alterării ființei umane și al artificializării vieții ei dacă nu se va pune capăt cursei civilizării abuzive, în favoarea celei organice, echilibrate, armonioase.

Pentru o astfel de idee, dar de data aceasta cu mijloacele mai subtile ale parabolei, pledează și filmul englezului Jack Gold, *Omul Vineri (Man Friday)*. Povestea lui Robinson Crusoe este demitizată. Aici Crusoe este un „monstru" civilizat, un reprezentant al puterii coloniale. Pe insula pustie pe care o stăpînește, el îl prinde pe un negru, pe Vineri, după ce-i ucide tovarășii, și se apucă să-l „civilizeze", adică îl învață englezește, îl învață și-i dovedește ce este puterea, sclavia, pușca, biblia, banii, spleenul și alte „binefaceri ale civilizației", cum ar fi definițiile date omului, ca monstru, ca rege al fricii, al întunericului... La rîndul său, Vineri îl învață dansul, cîntul, să cunoască natura și ce-i munca. Dar, așa cum va povesti Vineri tribului său, „omul civilizat" nu poate fi educat, purificat, nu mai poate fi folositor nici măcar pentru copiii tribului, căci i-ar învăța ceva greșit și astfel ar altera sănătatea morală a colectivității. De un astfel de „om civilizat" societatea nu are nevoie și Crusoe va fi alungat de trib! Drumul său „civilizator", al unei lumi monstruoase, ucigătoare, este ireversibil! Crusoe va reveni pe insula pustie și-l vom vedea ca la început, cu pușca și biblia în brațe! Vineri l-a slobozit, după ce-l prinsese și-l dusese spre judecată în fața tribului său. Dar acum Crusoe e din nou singur. Cît este de „civilizat", ne-a dovedit-o! Ce-i de făcut? pare să ne întrebe regizorul. Atenție! Crusoe este liber, el așteaptă cu pușca și cu biblia să-i „educe" pe toți Oamenii Vineri!

E cît se poate de limpede mesajul filmului: un astfel de Crusoe e o mare primejdie pentru Om, pentru adevărata civilizație. Căci cine este în fond acest Crusoe, în opoziție cu Omul Vineri? Este „omul-civilizat" rupt de Natură, omul în stare de orice, purtător de vină, propovăduind teama de Dumnezeu, un Dumnezeu al Posesiei, al religiei stăpînilor, care, ca orice mistificare, este opusă naturii, Omului Vineri, cel ce conține natura, al cărui zeu este banana, cum și spune, adică natura divinizată, omul însuși,

mitul unui Anthropocosmos. Deci, ce ni se propune? O întoarcere la natură, la origini, la starea de puritate morală a omenirii? Desigur, dacă omul istoric, prin „civilizație", a ajuns la o treaptă inferioară față de stadiul originar al omenirii. Și în *Planeta maimuțelor* omul apare ca o creatură primitivă, involuată, iar civilizația maimuțelor e privită ca o civilizație mult superioară celei umane. Deci „trecutul" din *Omul Vineri* devine „viitor" în *Planeta maimuțelor*, omul „trebuie" să tindă spre o civilizație a „maimuțelor" — a unor ființe superioare omului — , care va veni. O civilizație deci, dacă ar fi să legăm cele două filme, cu specific atît de diferit, care se dezvoltă după principiile tribale (tip Kunta Kinte, din filmul-serial *Rădăcini*, sau tribul lui Vineri). Și Zira și Cornelius *(Planeta maimuțelor)* sînt un fel de Vineri ai civilizației viitorului. Dar nici soluțiile utopice ale speculațiilor de expresie *science-fiction* și nici cele mai realiste ale parabolelor cinematografice, ca *Omul Vineri*, care oferă „soluția" mitului civilizației tribale, nu pot înlocui observația profund realistă și științifică a adevăratei demitizări. Desigur, *Omul Vineri* are meritul de a propune o meditație filosofico-politică asupra destinului omului în dialogul său cu civilizația, deschizînd, prin întrebările pe care le ridică, căi vii rațiunii creatoare, care refuză o civilizație posesivă, civilizația lui „al meu și al tău", ruptura Nord-Sud, sclavi și stăpîni, bogați și săraci. Dar arta filmului e chemată să refuze în forme mult mai revoluționare miturile unei civilizații abuzive, haotice, să le demaște acuzator, așa cum a făcut-o de exemplu Maxim Gorki, cu prilejul călătoriei în Statele Unite, răspunzînd la ancheta unei reviste americane care îl întreba dacă țara sa urăște America și ce crede el despre civilizația americană[5]. Nici cei mai fantezişti cineaști nu cred că într-o adevărată civilizație a viitorului va mai fi posibil să se formuleze măcar astfel de întrebări!

PIONIERII — WESTERNUL

Westernul oferă poate imaginea cea mai cuprinzătoare a ceea ce înseamnă mitul civilizației (americane) *ab origine*. Căci pentru a cunoaște o civilizație e necesar să-i știi originile. Și oricît de bine i le-ar masca, westernul, ca gen „universal", mai mult le trădează. El trădează cauzele unei civilizații „găunoase". Este ceea ce ne transmite în timp *modelul general* alcătuit din sutele de *westernuri* pe care le-am vizionat. De la *Atacul trenului (Great Train Robbery)* al lui E.S. Porter. filmele lui Ince, poetul Far-Westului și părintele filmelor *western*, trecînd prin *Diligența* și

„epoca" lui John Ford şi pînă la „revoluţionarea" de azi a schemelor clasice şi înlocuirea lor cu scheme *anti-western* sau *a-western* (de fapt, tot *western*, dar trăind prin convenţii mai rafinate, mai individualizante, cum ne-o dovedesc filme ca *Butch Cassidy şi Sundance Kid*, *Sosea odată un călăreţ* sau *Hoarda sălbatică*), eroii *western*, aproape fără excepţie, ni se prezintă asemenea lui Robinson Crusoe, cel din *Omul Vineri*, cu puşca şi biblia în braţe, alergînd să cucerească ţinuturi întinse şi să „civilizeze" nenumărate triburi de „oameni-Vineri"! Şi cum i-a civilizat pe aceşti oameni paşnici aflăm mai ales din reflectările cinematografice ale civilizaţiei occidentale actuale, fie prin modelul indianului de „vitrină", parabolizat de Francis Veber în excelentul său film *Jucăria*, fie prin modelul indianului revoltat, singurul care mai are forţa să evadeze din labirintul nebunesc al „civilizaţiei-sanatoriu", cum ni se înfăţişează lumea în viziunea lui Forman *(Zbor deasupra unui cuib de cuci)*, fie prin modelul lui Altman din parodia sa la mitologia western *Buffalo Bill şi indienii*, unde cei care au făcut civilizaţia americană au devenit azi circari, adeverind vorba mai veche a lui Esenin, *„acum Hawaiata este artist etnografic de cinema; îşi prezintă în filme obiceiurile şi simpla lui artă sălbatică"*[6].

Aşadar, filmele *western* trădează, din perspectivă istorică, căile pernicioase ce-au dus la *Naşterea unei naţiuni*, pe care însuşi Griffith, în varianta sa rasială, le-a pregătit. Şi, culmea, ele o fac sub chipul cel mai naiv şi pueril cu putinţă, îmbrăcate în haina nevinovată a „filmelor de aventuri", ştiut fiind că *westernul*, conceptul, se referă la acele filme a căror acţiune ritmată se desfăşoară în Vestul Statelor Unite, la începuturile civilizaţiei americane, cuprinzînd epopeea Războiului de secesiune, toate evenimentele mari şi mici ale marşului spre Far Vest, ale cuceririi terenurilor virgine de către *pionieri*, cum li se spune îndeobşte „deschizătorilor de drumuri"; în cazul nostru, este vorba mai exact de grupuri de colonişti şi de emigranţi care au pus bazele „civilizaţiei americane" în Vestul sălbatic, în ţinuturile locuite de indieni, de *mapucha*, adică „oamenii pămîntului". Desigur, *westernul* cinematografic a preluat o mitologie deja creată. Căci, aşa cum se întîmplă cu aproape toate miturile de care ne ocupăm aici, întîi a existat o mitologie a Vestului, sub formă de folclor şi literatură — inspirată din fapte, realităţi şi o temă similară — , care a circulat şi continuă să se nască şi să circule, şi apoi a fost reflectată de cinematograf. Numai că această mitologie este specific naţională, poartă amprenta spiritualităţii poporului care a creat-o, asemeni *cîntecelor din streini* din folclorul nostru, pe cînd filmele *western* sînt universale, au caracteristica miturilc[r]

lumii moderne preluate de film. Faptul ca atare, deşi în sensul deformant al întreţinerii mitologiei *westernului*, este observat şi de André Bazin, cînd afirmă că

„nu există o măsură comună pentru audienţa limitată şi naţională de care se bucură «povestirile western» şi audienţa universală a filmelor ce se inspiră din ele"[7].

În ceea ce ne priveşte, vedem în această audienţă universală semnul desnaţionalizării mitologiei western, al proliferării unui gen în nenumărate variante comerciale, alterîndu-i originile sociale şi istorice şi chiar anulîndu-le uneori cu totul. Dar despre aceste aspecte am mai scris şi nu mai insistăm[8].

Observăm, aşadar, că *westernul*, istoria lui, se „identifică" cu momentele de pionierat ale civilizaţiei Lumii Noi: ridicarea de edificii, construirea de căi ferate, modernizarea fermelor, introducerea justiţiei, stabilirea de „raporturi" între albi, negri, indieni, dintre morală şi lege... Filmele *western* trădează însă (deşi, cum spuneam, într-o formă nevinovată, de care nici autorii lor nu sînt conştienţi, furaţi probabil de schematismul poveştilor, pe care căutau să le facă cît mai atractive, cît mai comerciale, ajutaţi, desigur, şi de publicitate, de reclame) începutul „civilizaţiei abuzive" şi sfîrşitul structurilor tradiţionale, naşterea decalajelor care au dus la cauzele dezvoltării defectuoase a civilizaţiei actuale. Aşa este — înainte de toate — decalajul Om-Natură, începutul şi agravarea treptată a ruperii mai tuturor punţilor care îl legau pe om de natură. Cucerirea Far-Westului — o „mostră" aleasă putînd fi *Cimarron*, de pildă — adînceşte această ruptură. În centrul acţiunii filmelor *western* stă în primul rînd confruntarea omului cu natura, tratată în chip epopeic, unde omul este văzut ca un mare cuceritor şi deschizător de drumuri, iar natura ca o forţă ostilă lui. Cu atît mai mult va ieşi în evidenţă eroul, un supraom care stăpîneşte pămîntul, întinderile fără sfîrşit, apele, munţii, păsările, animalele, aerul, aurul, petrolul, toate bogăţiile subsolului etc. Începe marşul exploatării abuzive a naturii, „culminînd" cu „moartea" cowboy-ului, a fermierului, şi înlocuirea lor cu „proprietarul de sonde", fapte reflectate în nenumărate producţii, de la *Uriaşul* la *Sosea odată un călăreţ !* Totul însă „ca în poveşti". Fără intuiţia consecinţelor alarmante. Lucru ce părea probabil firesc pentru cei care şi-au înscris numele alături de istoria *westernului !* Poate că ei nici n-au sesizat (!) că marşul de cucerire al eroilor lor este un marş de *domesticire* a naturii, cu tot ceea ce înseamnă ea. Căci „cucerirea" Vestului *sălbatic* înseamnă pînă la urmă cucerirea *sălbatică* a naturii, adică exploatarea excesivă a solului, a pădurilor, a apelor, a

florei, şi faunei, înseamnă distrugerea nenumăratelor soiuri de plante şi specii de animale, iar uciderea bizonilor, de pildă, ca în *Binecuvîntaţi animalele şi copiii*, este un tragic spectacol.

Cînd privim azi „naivitatea" cuceritorilor, aşa cum ne-o redau plină de zel, imaginaţie şi inocenţă cineaştii, desigur că, asemenea scopurilor comerciale ale producătorilor, nu vedem decît formele cele mai acute ale deghizatei Ignoranţe! Pentru că a privi atît de naiv-deformat o realitate istorică, aproape fără excepţie, prin mijloace pur spectaculare, bazate pe o imaginaţie gratuită, pe psihologii infantile, pe *happy-end*-uri, înseamnă de fapt a sluji Ignoranţa! Nimic nu justifică umplerea sălilor Ignoranţei prin astfel de „jocuri de stil", cum au ajuns să numească unii asemenea producţii, denumire care vrea să mascheze, în fond, scopurile mercantile sau lipsa de talent şi de preocupări estetice majore. Iar consecinţele sînt nefaste. Căci victoria finală a Binelui, fie că este obţinută de „western-staruri" ca Broncho Bill, Tom Mix, Douglas Fairbanks, Gary Cooper, John Wayne, Henry Fonda sau Giuliano Gemma, fie că este „regizată" de un G. Cukor, J. Ford, H. Hathaway, H. Hawks, W. Wyler, J. Huston, A. Penn, J. Sturges sau Anthony Mann, nu se realizează ca în basme, prin înţelepciunea eroului şi a ajutoarelor lui, adică o întreagă înţelepciune populară, ci prin violenţă, prin duritate, prin mijloace sălbatice, primitive. Justiţia se împarte, deci, între cei rămaşi, între vii, dreptatea se clădeşte pe cadavre!

Filmele *western* trădează aici un alt decalaj fundamental al civilizaţiei abuzive, cel dintre Om şi Om, al confruntării între oameni de aceeaşi rasă sau rase diferite, între Buni şi Răi, numai că în viziunile mai moderne nu prea se mai ştie care sînt unii şi care alţii, ambiguitatea estetică îndemnîndu-i pe spectatori, îndeobşte adolescenţi, să fie de partea celui mai tare sau de partea „nevinovaţilor" răufăcători ucişi „pe nedrept", ca în *Bonnie şi Clyde* sau *Butch Cassidy şi Sundance Kid*, unde eroii sînt, de fapt, nişte antieroi, oameni fricoşi, slabi, laşi, ce ucid „în apărare", însă neapărat chipeşi şi plăcuţi. Caracterul anti-educaţional al genului e dat tocmai de această ambiguitate cu care este privită violenţa şi care este tipică artei pe tema violenţei. Iar lipsa de instrucţie estetică a tineretului, mai ales, poate duce, cum am spus, la consecinţe nefaste. Pentru că, deşi totul se termină cu bine, mijloacele violente sînt cele care şochează, care pînă la urmă rămîn şi îi atrag pe tineri, păstrîndu-se apoi în comportamentul lor tocmai datorită „artei" cu care le este prezentată Violenţa, ca în *Cei şapte magnifici*, ori aşa cum se petrec lucrurile în tot mai multe producţii din ultimul timp, *westernuri* cît mai violente, ca în *Cursă grea*, *Hoarda sălbatică*, *Călăreţii* sau în

imitatoarele lor, *made in* Italia, Germania sau Japonia. Înțelepciunea din basme nu se ridică pe cadavre, pe violență în sine, fără sens, cum este de fapt orice fel de Violență! Binele final din *westernuri* este un pretext, un *happy-end* gratuit, inutil, nu este o sursă de înțelepciune, de dialog etic profund, ci finișul infantil al unui „marș" sinucigaș și comercial. Dar asemenea tehnologiilor moderne care au invadat apartamentele „oamenilor civilizați", ale burghezilor mondeni, precum rudele domnului Hulot din *Unchiul meu*, filmele *western* și eroii lor au cucerit inimile întregii lumi mai mult sau mai puțin ignorante! Căi de a opri asemenea dezvoltări „canceroase" sînt și de o parte și de alta. Printre primii care au parodiat finalurile de tip *western*, ambiguitatea Bine-Rău, se numără Chaplin: la sfîrșitul filmului *Pelerinul*, Charlot, pentru a nu fi împușcat de urmăritorii săi, pășește cînd de o parte cînd de alta a graniței care desparte S.U.A. de Mexic; la adăpostul „zonei neutre", el nu îndrăznește s-o ia nici într-un sens, nici în celălalt, preferînd să păsească simbolic cu un picior pe „hotarul binelui" și cu altul pe „hotarul răului"! Asemenea parodii pe tema *westernului*, de la un *Stan și Bran în Far-West* pînă la minunățiile animate ale unui Disney și ale școlii sale, de la un *Joe Limonadă*, musicalul cehoslovac, pînă la parodiile politice ale *westernului* de tip *Atacul trenului cu aur* al lui Nikita Mihalkov sau în maniera filmului lui Altman *Buffalo Bill și indienii*, asemenea parodii, deci, și mai multe altele, chiar în genul seducătorului *Oklahoma*, au darul de a distanța spectatorul; de a-l scoate din proba ambiguităților nefaste, concurînd pe căi estetice mult superioare cele mai izbutite producții comerciale ale genului, de a-l face să privească cu ochi critic așa-zisele „westernuri făcute pe bune", pur spectaculare, în fine, de a-l educa în spiritul destinderii estetice superioare, dînd astfel genului adevăratele sale dimensiuni specifice care-l pot reprezenta în sălile Artei viitorului.

EMIGRAȚIA

Privită — cu obiectivitate — prin lumea filmului, emigrarea este un proces imanent civilizației și, ca orice fenomen de criză, atrage după sine un mit al său specific. „Nevoia" de emigrare, începînd cu pionierii și coloniștii, și continuînd cu formele complexe de azi ale emigrărilor de tot felul, constituie una dintre părțile cele mai vii, mai dinamice, ale „nevoii" de civilizație. Căci așa cum există o credință în civilizație, o reflectare deformată, o imagine mitizată a ei, tot astfel există credința în Emigrare, a unor mase de oameni,

credința că prin emigrare se scapă de sărăcie, de lipsuri și de orice fel de nenoroc și că *acolo*, în Eldorado, în Civilizație, emigrantul va găsi Bogăția, cea care îi va aduce Fericirea. Așa gîndește Charlot în *Emigrantul* și mai ales în *Goana după aur*. America este, în majoritatea filmelor pe tema emigrației, un astfel de Eldorado, o astfel de „Lume nouă", de „Țară a tuturor libertăților"! Desigur, pînă la proba contrarie, pînă cînd emigrantul se lovește cu capul de concretețea dură a acestor „visuri". Pînă atunci, însă, emigrarea este pentru el o țintă, un scop, un vis, un ideal. A emigra pare a fi totul, înseamnă a supraviețui, a te salva și a te smulge din starea precară în care trăiești în prezent. Credința în emigrare se mai poate traduce cu credința într-o lume mai bună! Nenumărate filme au întreținut prin astfel de idei mitul emigrației. Speranța unei vieți mai demne, a unei îmbogățiri rapide, a unor iubiri împlinite, a unui cămin, se citește în ochii tuturor emigranților, care stau ca o turmă pe puntea vaselor înaintea debarcării, privind spre Statuia Libertății! Cu o asemenea secvență începe *Emigrantul* lui Chaplin; cadre similare conțin filmul lui Jan Tröell *Emigranții* sau *Nașul* lui Coppola. Astfel de imagini le putem întîlni în *cîntecele din streini*, o întreagă literatură populară românească pe tema emigrării, fie în descrierile celor care, la început de veac mai ales, au încercat să emigreze sau au călătorit în America. Mărturisirile unor atari „încercați"[9] sau ale unor demni de încredere martori oculari sînt zguduitoare.

De imaginile filmelor pomenite, ale sosirii în Lumea Nouă, ne amintesc descrierile unui Iorga, care, stînd la bordul vasului ce l-a dus în America, într-o călătorie de trei luni, nota:

„Batiste italiene flutură în vînt, înaintea chinuiților frați veniți să-și caute pînea" [10], sau însemnările unui Gorki din *Orașul Diavolului Galben*: *„La bordul vaporului se strînseseră emigranții, care acum priveau în tăcere tot ce-i înconjura, cu ochii iscoditori ce exprimau speranță și îngrijorare, frică și bucurie"*, și, după ce prezintă Statuia Libertății, continuă: *„Vasul se tîrăște încet prin mulțimea altor vapoare. Fețele emigranților au devenit ciudat de cenușii și îndobitocite. În ochii tuturor citești aceeași expresie ovină. Oamenii stau la bord și privesc ceața în tăcere"*[11].

Să mai amintim impresiile de acest fel ale unui Korolenko, Maiakovski sau cele extraordinare din *Mirgorodul de fier* al lui Esenin, exprimate cam în stilul „imagismului" propăvăduit de marele poet rus, cum ar fi, de pildă:

„Dimineața ne-au expediat la Ellis Island. Urcîndu-ne într-un vaporaș, însoțiți de polițiști și ziariști, ne-am uitat la Statuia Libertății și am pufnit în rîs. « Sărmană, bătrînă fată ! Ai fost pusă aici de banc !»" .

Aceste descrieri literare și multe altele fac parcă parte din decupajele filmelor despre emigranți. Desigur, imaginea, cînd este autentică, are acea forță de șoc a documentarului, greu egalată

de alte mijloace artistice. În primul rînd, pentru că ea dă senzația directă de mișcare, de viu, de real. Așa dăinuie imaginea vagabondului lui Chaplin, a lui Charlot, care nu este alta decît tot imaginea emigrantului, cum bine a observat un Sadoul:

„Nu s-a remarcat îndeajuns că personajul lui Charlie e mai puțin vagabondul — cu care e identificat de obicei — decît emigrantul recent debarcat din Anglia, din Irlanda sau Europa Centrală, care trebuie să facă toate meseriile, să fie chelner, croitor, dulgher, vînzător, zugrav de tapete, mătură-tor, portar sau muncitor agrar, toate meseriile exercitate de Charlot, care, contrar vagabonzilor și declasaților profesionali, nu refuză niciodată o muncă ci se apucă de treabă cu curaj de fiecare dată cînd primește de lucru. Charlot, care din film în film, din aventură în aventură rămîne unul și același personaj, întîrzie uneori pe străzi ori pe drumuri. Pentru că șomajul în Statele Unite lovește în primul rînd pe emigranții recenți, azvîrliți împreună cu negrii pe cea din urmă treaptă a scării sociale. De multe ori el se culcă în stradă, dar visează un cămin și o dragoste. Plecările lui nu sînt evadări și sfîrșit în sine (ca la René Clair), ci începuturi de noi căutări de fericire și de lucru, după încheierea unei aventuri nefericite" [12].

Imaginea românilor din America secolului trecut arată însă cu totul altfel în filmele noastre dedicate emigranților ardeleni, pelicule de divertisment, voit comerciale chiar din titlu — *Artista, dolarii și ardelenii, Pruncul, petrolul și ardelenii* sau *Profetul, aurul și ardelenii;* autorii lor nu și-au propus să realizeze opere de atitudine, demascatoare, care să redea adevărul despre emigrantul român, aflat și el pe cea din urmă treaptă a vieții sociale, fiind pus — cum mărturisește Iorga — la muncile cele mai grele, cu lopata în mînă, și nu învîrtind pistoale, cu trupurile trudite și pocite, nu falnici ca bradul, ci numai oameni chinuiți, sau cum zic „scrisorile" înstrăinaților: *„Altul schilav la o mînă,/Spune că i-a rupt-o o șină./Altul schilav la picior/Altul strigă: « Vai că mor !»/Altul strigă că s-a ars/Într-o fabrică de gaz."* Cît de expresiv este redată aici înfățișarea diformă a emigrantului exploatat pînă la sînge și avînd *„Atîta jale/Cîtă apă e pe vale" !* Acest aspect al fenomenului fiind dealtfel în mod tot atît de demitizator relevat și de Iorga:

„Unul care nu mai putea răbda mi-a spus: « asta e o țară de rupt oasele !» Le-am văzut, cînd îi lasă munca, trupurile diformate după cîțiva ani de lucru potrivit cu sistemul Ford, unde fiecare îndeplinește numai un gest, mereu același, în fabricarea obiectelor, și trupul întreg ia linia necesară gestului mecanic repetat la infinit, el se desvoltă în direcția aceasta, pocindu-se" [13].

Probabil însă că astfel de imagini — pe care le găsim întocmai în filme ca *Timpuri noi, Italianul,* „*o răscolitoare descriere a vieții emigranților la New York*", cum spune Sadoul, *Clasa muncitoare merge în paradis,* unde aflăm, exprimată zguduitor și cauza emigrărilor, de ce ajunge un muncitor să emigreze, cum o vor

face eroii din *Pîine și ciocolată* sau cei din *Frumos, onest, emigrat în Australia* — n-ar fi „ritmat", desigur, cu scopurile comerciale ale *westernurilor* noastre, ca și ale oricăror *westernuri* din lume, sau cu imaginea edulcorată a unor filme ca *Rătăcire*, unde afară de „dorul de casă" „emigranții" nu au alte probleme, ei fiind primiți *acolo* cu brațele deschise, trăind în lux și bogăție, rugați să rămînă, oferindu-li-se, pentru capacitățile lor „creatoare", slujbe importante etc. ... Cît de departe sîntem de faptele, ideile și mijloacele pe care le folosesc unii cineaști din chiar țările occidentale, unde emigrația cunoaște forme acute, atunci cînd tratează o asemenea temă, ca în răscolitorul film al lui Fassbinder *Teama ucide sufletul*, în care căsătoria firească, din dragoste, a unei nemțoaice cu un emigrant arab declanșează un conflict puternic în toate straturile societății, prilej pentru regizor de a aprofunda, cu uneltele realismului politic, mecanismul social al fenomenului respectiv! Nu altfel arată realitatea în filmul lui Alberto D'Aversa *Secerișul roșu*, ba chiar accentele sînt mult mai violent puse, iar viața emigranților și a populației nomade din Brazilia este privită cu ochiul nesofisticat al documentaristului, cu forța vie și limbajul nud al faptelor adevărate, crude, netrunchiate. Filmul este coșmarul unei „emigrări" spre o viață mai bună, imposibil de atins — și nici atunci — decît cu sacrificiul cinstei și al purității fizice și morale. De aceea Marta, eroina filmului, într-un cadru final, după calvarul pe care îl trăiește, se întoarce și scuipă spre spectatori, împroșcînd lentila obiectivului cu saliva ei. Ea scuipă lumea? Pe noi, pe cei care stăm în fotolii cu mîinile încrucișate privind nedreptatea și violența ca pe un spectacol? Pe oamenii răi, pe escrocii țării sale, care au adus-o în situația din urmă, la sapa de lemn a lumii a treia, cu toate relele unei vieți rudimentare, cu tot coșmarul nemilos al exploatării, avînd drept consecințe sărăcia, mizeria cumplită, foamea, șomajul, violența, prostituția? Toate acestea sînt redate în film și nu poți să nu te mai întrebi dacă nu cumva Marta scuipă însuși obiectivul cineastului, „lentila adevărului", pentru că nu mai crede în comunicare și rostul demistificării, în finalitatea politică și revoluționară a artei! Dar actul ei e act revoluționar, gest profund politic, de fapt revolta unui cineast față de mizeria și nedreptățile îndurate de poporul său. Poate numai un Guerra în *Pușțile* a mai redat cu atîta forță asemenea realități.

Desigur, este o mare diferență între visul emigrantului, între credința lui în emigrare ca într-o lume mai bună, și actul emigrării propriu-zis, drumul unei vieți de coșmar, cel mai adesea, cum reiese din „lentila" unor cineaști-martori oculari. Arta filmului s-a dovedit a fi promptă și în sondarea acestor aspecte, existente

deja sub forma unor mituri. Căci fenomenul emigrației, ca orice mare fenomen de criză, „rod" specific mai ales al civilizației moderne, a determinat nașterea unei întregi mentalități mitologizante pe această temă, de la „aprinderea" minților naive la cele mai puțin naive, ale capitaliștilor direct interesați de mîna ieftină de lucru (vezi în special situația emigranților mexicani în filme ca *Incident la graniță*, *Rădăcini*, *Frontiera* etc.), de la formele primare ale mitizării, hrănite de nevoia care îl împinge pe om cu mintea (și cu fapta) spre alte zări, spre alte lumi mai bune, pînă la formele mai evoluate, ale proceselor unei mitizări mai complexe, ivite din înțelegerea cauzelor dezvoltării nearmonioase a lumii moderne, cu semnificații profund politice. Prima fază a fenomenului, dar și întreg mecanismul lui, se află extraordinar de bine configurată, cum am mai spus, în filmul în două serii al lui Troëll *Emigranții* și respectiv *Lumea nouă*, istoria adevărată a unei familii suedeze, care, pe la mijlocul secolului trecut, datorită condițiilor grele de viață din țara ei, e nevoită să emigreze. Pentru a supraviețui, membrii familiei caută o lume mai bună. Desigur, o asemenea lume era America. Căci gestul plecării lor e hotărît de sloganele utopice pe care le citeau în broșurile ce circulau printre țărani, făcînd propaganda Lumii noi, prezentînd-o ca pe o civilizație a tuturor împlinirilor, ca pe un Eldorado. Astfel că, încet-încet, în mintea lor prinde chip o țară minunată, visul de aur al omenirii! Bogăția însăși, salvarea din mizeria în care trăiau! Și, într-o zi, numeroasa familie se îmbarcă. Secvența călătoriei e antologică, poate că numai aceea asemănătoare din *Nașul* o mai întrece. Eforturile supraviețuirii sînt apocaliptice, între viață și moarte. Atmosfera e de coșmar, ca infernul din cala sclavilor, „reconstituit" în cîteva secvențe ale serialului TV *Rădăcini*, ca pe vremea comerțului cu negri! Desigur, transportul peste ocean pe acea vreme era o mare problemă, nu întîmplător ea constituie o obsesie-cheie a nenumărate filme. Se pleca, dar nimeni nu știa dacă va ajunge la destinație. Eroii noștri însă ajung. Mai au speranțe, cred că vor începe o viață nouă. Numai că nu peste mult timp — ceea ce urmează făcînd deja obiectul celei de-a doua părți a filmului, adică al *Lumii noi* — iluzia va deveni deziluzie, un nou calvar. Adaptarea la condițiile noii patrii este dură, sălbatică, plină de tot felul de noi privațiuni. Ei au venit ca la pomul lăudat și au nimerit în mijlocul unei realități atît de cumplite încît încep să ducă dorul de casă, să viseze la munca de pe glia lor, ca la o soartă mai bună, pe care însă au părăsit-o! Aici ne aflăm, desigur, în fața unui model de demitizare, dar întreaga construcție a filmului, îmbinarea celor

două planuri, cel al mitizării cu cel al demitizării, este remarcabil condusă artisticește.

Filmul lui Troëll conține clar ideea prețioasă că noii locuitori ai Țării Făgăduinței sînt niște creduli, ei nebănuind nici pe departe că emigrația, care le este prezentată de acele broșuri propagandistice ca un vis, ca un ideal, ca un mit, ascunde în fond o realitate cruntă, mascînd un alt coșmar, acela al *șomajului*. Căci, înainte de toate, orice emigrant este un virtual șomer. Deși orice emigrant se visează un virtual milionar! El însă nu crede că nu va fi așa, ca în visul lui, pînă nu vede, pînă nu se lovește singur cu capul de marile și micile necazuri care-i fac viața un infern, o sisifică alergare după slujbe, după pîine, cum se întîmplă cu personajul interpretat de Nino Manfredi în *Pîine și ciocolată*. Astfel, armata emigranților-șomeri va pune „umărul" la dezvoltarea necontrolată a civilizației moderne. Pentru că unii dintre acești creduli nu vor să-și scoată din cap „visul îmbogățirii", care i-a hotărît, în cele mai multe cazuri, la gestul emigrării. În acest sens, oricare dintre acești emigranți-șomeri este un virtual *mafiot*, căci, adesea, pentru a-și atinge scopul, nu se va da în lături de la nimic, va fi în stare să pună la cale orice ticăloșie și chiar s-o ducă la capăt, aproape sistematic, diabolic, mai întîi furînd un ou, apoi un bou, mai întîi ucigînd un om, apoi tot mai mulți oameni, instaurînd teroarea într-un cartier, apoi într-o mare metropolă, coatele-goale de ieri devenind astfel marele „naș" de mîine, „buricul pămîntului", al Americii, asemenea lui Corleone, tînărul emigrant din *Nașul I—II*, întruchipat de Robert de Niro, ajuns apoi magnatul mafiot interpretat de Marlon Brando. Dar chiar și în această ipostază el continuă să rămînă un credul și numai generația următoare, aceea a lui Michael Corleone (interpret Al Pacino), este conștientă de rolul pe care-l joacă în societate, de violența și forța ei de temut, așa cum ne „avertizează" finalul filmului lui Coppola, cînd Michael, pentru a-și menține puterea asupra „lumii", simțind că ea se destramă în conflictele din chiar sînul „familiei", nu ezită să-și alunge soția, să-și ucidă prieteni și fratele.

Dar la aceste forme „evoluate", emigranții-pionieri nu ajung. Ei și transfugii, în general, rămîn o categorie specială de „visători", de indivizi ușor de atras, de convins și de corupt, de regulă leneși în fond, care nu prea muncesc nici în țara lor. Fără îndoială, e o mare diferență între emigranții-fondatori, pe care mizeria și exploatarea cruntă i-a scos în lume, ca în filmul lui Troëll, și cei mai mulți emigranți-transfugi de astăzi, care își ascund lenea sub masca diferitelor pretexte, cum ar fi „nivelul de trai" sau „drepturile omului", ei nedînd nimic societății, dar în schimb pretinzînd

de la ea enorm, să le dea, de pildă, orice ar fi, peste o sută de dolari pe lună, suta asta fiind obsesia țărilor subdezvoltate, vorba lui Marin Preda, care, în *Reflecții asupra prezentului*, se întreba și întreba: *„Oare înainte de apariția acestei sute de dolari oamenii nu trăiau fericiți?"*[14] Dar oricît s-a scumpit viața și oricît de mult au crescut pretențiile, nimic nu poate fi mai tragic și mai umilitor decît „viața printre străini" — așa cum o descriu *cîntecele de înstrăinare* sau un N. Iorga în jurnalul său de călătorie de care am amintit — a unor oameni care, „pentru un dolar în plus", se vînd, fac sluj în fața dolarului, abordînd „demnitatea" vrăbiei în fața uliului, cum prezintă această situație ridicolă excelentul și spiritualul film *Și vrabia e o pasăre;* sau, și mai vehement, manifestînd scîrba față de o lume vîndută unei „civilizații de împrumut", ce-l elimină din jocurile ei pe omul cinstit, așa cum și-o manifestă Sordi prin personajul său din *Viață dificilă*, un om care și-a dat sîngele pentru țara sa, și care, în final, cînd este scos pe sus de la banchetul miliardarilor, scuipă pe mașinile de lux de la intrare, ca pe simbolul „civilizației canceroase", sătul de viața umilitoare pe care a ajuns s-o ducă, de „cotitura istorică" a țării pentru care a luptat, simțindu-se, la el acasă, ca un străin, ca un virtual emigrant.

Numai că majoritatea transfugilor închid ochii în fața acestor realități, spunîndu-și că ghinionul a fost al altora, ce n-au știut să se descurce, nu al lor. Fiecare crede în steaua lui norocoasă, crede că „el" — oricare ar fi riscul, de care nu-i prea conștient — are să „facă carieră"! Și continuă să fie atras de „fata morgana" a civilizației, să viseze la o căpătuială rapidă. *„Venind aici* — îi scria din America Gorki lui Piatnițki, în 1906 — *oamenii se transformă în niște animale lacome și înguste la minte. De îndată ce văd toate aceste mormane de bogății, își arată colții și umblă așa pînă devin ei înșiși milionari sau crapă de foame!"* Desigur, cei mai corupți, cei mai ticăloși, o apucă pe drumul lui Corleone, iau calea mafiei. Pentru că într-o asemenea lume, dacă vor să ajungă milionari, n-au încotro. La fața locului realitatea nu prea mai arată ca în visul lor de oameni nevoiași, lași sau leneși. Ei pleacă revoltați dintr-o lume care, chipurile, nu le plătește „munca" și nu le prețuiește „capacitatea creatoare". Dar știu ei ce înseamnă munca acolo, știu ei care e viața unui „spaniol la Paris" sau a unui „italian la New York"? Ei se duc aiurea, în Eldorado, atrași ca de o himeră, ca de un magnet numit dolar, de mitul aurului, se duc pentru că sînt convinși că *vor găsi totul de-a gata*, că cineva îi așteaptă cu brațele deschise și cu comorile pe masă! Iată ce scria Gorki în continuare:

„Emigrația ! Asta-i o grozăvie ! Emigrantul de azi nu are nimic comun cu acela care a fondat America. Este pur și simplu gunoiul Europei, scursorile ei, leneșii, lașii, oamenii mici, lipsiți de putere și de energie, fără de care aici nu poți ajunge la nimic. Emigrantul de azi nu este capabil să făurească viața ! El caută doar una de-a gata, liniștită și sătulă" [15].

Că emigrantul este, în fond, un laș, o arată și filme ca *Fuga* sau *Sclava iubirii*, legate de Revoluția din Octombrie, ori pelicula mexicană *Dezrădăcinații*, unde eroul principal, Pancho, tatăl, fugise ca un nemernic, cum spune chiar el, în S.U.A., în timpul revoluției mexicane, ca să-și „asigure" familia. Și și-a „asigurat-o" bine: fata e prostituată, fiul cel mic a ajuns contrabandist, cel mare e alcoolic, iar alți doi băieți au murit în războaiele de cotropire din Coreea și Vietnam! Ce le-a mai rămas acestor „dezrădăcinați"? Dorința de a se reîntoarce în Mexic...

Dar asemenea oameni, oriunde s-ar duce, nu mai sînt capabili „să făurească viața". Ei sînt niște dezorientați, niște rătăciți, asemenea emigranților din *Spaniole la Paris*. Bineînțeles, condiția unei Spanii franchiste i-a determinat pe mulți spanioli să emigreze. Dar pe regizorul Roberto Bodegas nu-l interesează decît să arate realist, cu mijloacele documentarului artistic, viața emigranților, o viață de dezrădăcinați! Ei fug din țară cu greu, ca să ajungă ce? Slujitori și slujnice în casele bogătașilor parizieni. Însă nu aceasta este situația umilitoare, ci viața lor de lași: nu numai că n-au luptat pentru o viață mai bună în patria lor și că nici aici nu se revoltă în vreun fel față de condițiile înjositoare la care sînt supuși de stăpîni, dar, culmea, ajung să se mănînce între ei, să se vîndă și să se înșele unii pe alții, tinerii să-și bată joc de slujnice, ele să-i îmbrobodească pe bărbați, una făcînd tot posibilul să se căsătorească cu un spaniol trăit 5 ani în R.F.G., iar alta, dîndu-se drept ghid, îi înșeală pe turiștii sau diplomații spanioli veniți pentru scurt timp la Paris. Pe de altă parte, „stăpînii" sînt invitați de un club care se ocupă cu problemele „umanitare" ale imigrantelor spaniole și li se atrage atenția asupra necesității ca fiecare să știe cîteva date biografice despre servitoarele angajate, pentru ca acestea să nu revendice eventuale drepturi!... Regizorul observă această realitate tragică, contradictorie, și ne-o arată în nuditatea ei, luată pe viu, „mistificată" doar poate de faptul că revolta ce o degajă filmul nu are parcă nici o țintă, asemenea vieții dezrădăcinate a personajelor sale și a lumii absurde în care trăiesc, și nu mult îl desparte de absurdul existențialist la care ajung eroii lui Mrożek din *Emigranții !*

Fără îndoială că e greu să faci artă orientat angajată de pe pozițiile unui „dezrădăcinat", chiar dacă arta nu cere „soluții".

Desigur, emigrația e un fenomen social complex, explicabil istoricește, datorat unor condiții concrete, care privesc, în cazul epocilor mai recente, crizele și viciile lumii moderne, dar mai ales schimbările sociale profunde, născute de revoluții (vezi deruta „albilor" vizavi de Revoluție în filme ca *Fuga* sau *Sclava iubirii)*, cît și de avîntul civilizator, de progresul tehnico-științific. După cum, pe de altă parte, ea este însoțită, totodată, de o mistificare aparte, de o filosofie sui-generis, în care cad adesea și filmele cu intenții demascatoare. Numai regizorii versați, ce reușesc o tratare subtil politică a temei, ajung să convingă esteticește, demitizînd. La ei apare limpede că această „filosofie" își trage seva, în esență, din *naivitatea* funciară a emigrantului, a „visătorului", cum este, de pildă, aceea a țăranului din *Eboli*, care, neștiind adevărul, opune existenței paupere a satului mitul Americii, al vieții unei civilizații de vis. „Naiv" și „visător" este și personajul creat de Alberto Sordi în filmul *Frumos, onest, emigrat în Australia*, dar cît adevăr, cît neorealism tragic conține această peliculă, în care o lume este demascată și condamnată fără nici un discurs politic, fără nici o replică lozincardă, numai prin mijloacele artei, ale satirei „amare" mai ales, prin veridicitatea situațiilor, a realităților prezentate. Toate filmele politice italiene vizează situația desperată în care se găsește poporul, situație datorată crizei politice a guvernului, șomajului, prostituției, inegalităților sociale, terorismului, emigrărilor în masă. Filmul, prezentînd doi italieni cumsecade, muncitori, frumoși în esență, aparent naivi, condamnă societatea care l-a făcut pe tînăr să emigreze, pentru a-și putea cîștiga existența, iar pe fată (întruchipată de Claudia Cardinale), să se prostitueze, și apoi, spre a se „salva", să accepte căsătoria cu un bătrîn epileptic. Filmul lui Zampa reușește să stîrnească milă pentru drama amară a unor astfel de nenorociți și un sentiment de imensă revoltă împotriva sistemului capitalist care i-a adus în situația lor desperată.

Nu altul e mesajul implicit al filmului *Pîine și ciocolată*, conținut de o structură la fel de realistă, rezultînd dintr-o configurație parabolică, în care eroul, un alt „naiv", pare a fi de esență chapliniană, mereu pe drumuri, mereu în căutare de slujbă, luînd-o mereu de la capăt, apelînd chiar la travesti — ca la un efect de demitizare a unei „civilizații" — pentru a supraviețui, pentru a putea să le trimită un ban celor de acasă. Într-un stil modern, folosindu-se de toate „trucurile" artei, inclusiv *qui pro quo*-ul, gag-ul clasic, filmul vizează esența fenomenului emigrației, face ca cele mai diverse „stiluri" să fie conciliabile cu realismul ideilor, al sensurilor. Semnificația este cea care dă

tonul, care se ascunde înapoia fiecărui gest sau „stil". Absurdul situațiilor provine din înțelegerea exactă a realității, din apropierea cît mai mare de cheia problemei: există o prăpastie între cei ce locuiesc, la propriu, în cotețe, privind prin plasa de sîrmă ca niște „găini", și cei care trăiesc în palate și petrec la iarbă verde (în propriile parcuri!), între cei ce se mulțumesc chiar cu o bucată de pîine uscată și cei care se răsfață cu ciocolată și formidabile torturi, între slugi și stăpîni. Contrastul dintre o anumită civilizație și mizerie e redat cu violență, exprimat simbolic prin „ciocolată" și „pîine". Emigrantul e ultimul dintre servitori, iar ce se întîmplă cînd mai mulți emigranți se găsesc la un loc, într-un amestec de rase, se vede în secvența cînd eroul nostru ajunge chelner la un restaurant. Mîncătoria dintre ei se află între tragic și ilar! Faci orice ți se cere, numai să nu ajungi pe drumuri.

Acesta este fenomenul acut al crizei capitaliste, contradicția contemporană fundamentală, *problema șomajului*, implicit a *emigrației*, ascunsă sub masca mitului, care, demascat, ca în filmele analizate aici, lasă loc cauzelor adevărate, resorturilor intime ale exploatării sub „spectacolul" civilizației, tehnocrației, al societății de consum. Asemenea filme sînt profund politice pentru că reflectă un fenomen important al lumii de astăzi.

Arătînd care este soarta emigranților, ce-și pun viața în joc pentru „un pumn de dolari", un film ca *Salariul groazei*, de pildă, ne vorbește în fond despre soarta țărilor în curs de dezvoltare, a căror putere o constituie bogățiile naturale, în primul rînd petrolul, țări aflate la discreția marilor monopoluri. Ne vorbește, de asemenea, despre adevăratul preț al vieții, care, pentru un emigrant, înseamnă posibilitatea de a se întoarce acasă! Și el riscă orice numai să obțină banii necesari acestui drum, face toate muncile umilitoare pentru a se salva din infernul în care l-a aruncat emigrația! De faptul acesta ne convinge și filmul lui Albicocco *Șoarecele din America*. Eroul, un emigrant francez, interpretat de Aznavour, e continuu urmărit, fuge din țară în țară, făcînd tot felul de munci pentru a obține banii necesari revenirii în patrie. Acest personaj pare a fi simbolul emigrantului: e ca un șoarece fugărit ce trebuie să se ascundă, pentru că e invinuit de toate relele de pe lumea asta; un continuu dezrădăcinat, care aspiră la o patrie! În mod cert, asemenea „documente de viață" cineaștii nu le realizează doar pentru a fi transmise posterității!

În cinematograf, ca şi în realitate, Civilizaţia se identifică adesea cu Oraşul modern. Emigrantul, cît şi nomadul autohton sau ţăranul pauper sînt atraşi de Oraşul mecanizat ca de înseşi făgăduinţele Civilizaţiei! Oraşul este locul mirific, magic, marele Necunoscut, marea lumină electrică pusă în slujba reclamei, unde „rătăcitorul" visează să-şi împlinească speranţele. Oraşul e salvarea sa şi totodată sursă de cîştig, putere şi glorie! În nenumăratele filme occidentale şi mai ales americane, Civilizaţia este America însăşi, iar New York-ul, Oraşul! Mirajul Americii, al Oraşului, al New York-ului, înseamnă mirajul Succesului, al Banului, al Puterii, al Făgăduinţei, al Sexului, al Libertăţii, al „raiului de pe pămînt şi din ceruri"! Tot ceea ce este mai spectaculos, mai „corupător", de la vraja reclamelor, a vitrinelor, a barurilor, a maşinilor de lux, a vedetelor şi pînă la promisiunile îmbogăţirii peste noapte, îl seduc pe „visător"! Aşa se întîmplă cu eroul din *Cowboy-ul de la miezul nopţii*. Un cowboy naiv, visător (John Voight), vine din Texas la New York, atras de mirajul oraşului, de promisiunile îmbogăţirii rapide, convins că aici, cu fizicul şi farmecul lui, va avea succes la femei şi va obţine gloria! Dar în marea metropolă îl va întîlni pe Enrico (Dustin Hoffman), un nenorocit ca mulţi alţii, un emigrant încercat, care îi va deschide ochii. Cowboy-ul va cunoaşte acum viaţa oraşului aşa cum e, viaţa din spatele reclamelor, o lume plină de mizerie, de proxeneţi etc. Eroul, după ce trece prin toate mediile sociale, ajunge să ucidă pentru bani şi să fugă. Autobuzul îl duce departe de Oraş, poate din nou în Texas. Dar el nu mai e acelaşi. S-a „maturizat". A venit pur şi nevinovat şi se întoarce un „înstrăinat", atins de viciu şi violenţă. Morala poveştii lui Schlesinger este clară şi la ea s-a ajuns prin demitizarea Oraşului, a miticului New York şi a viciilor sale moderne.

Această formulă clasică o întîlnim în nenumărate pelicule. Ca orice temă modernă redimensionată filmic, şi Oraşul îşi trăieşte prin cinematograf o vîrstă mitică „universală" — însă, în autenticele producţii, într-un mod particular, specific naţional. Astfel, demitizarea Oraşului are o „culoare" (locală), de neconfundat, într-un film ca *Rocco şi fraţii săi* şi o alta, cu totul aparte, în filmul turcesc *Ziua sacrificiului*. În ambele este vorba tot despre „visători": două familii care îşi părăsesc satul şi vin la oraş, atrase de mirajul metropolelor, Milano şi respectiv Istanbul, unde speră să scape de griji şi să-şi împlinească toate visele. Însă idealurile se dovedesc a fi amăgitoare, iluziile devin dezi-

luzii. Dar dacă la Visconti țesătura acestei deveniri este mult mai complicată, „adaptarea" familiei la viața orașului modern ținînd tipic italienească, obținută cu prețul destrămării ei, al conflictului dintre frați, al umilințelor de tot felul, al bătăilor, violului, crimei, în cazul filmului *Ziua sacrificiului* prăbușirea eroilor, dezmembrarea familiei, transformarea tuturor speranțelor în iluzii deșarte se datorează unei singure cauze: avariția. Tragedia aici se obține simplu: avariția este hrănită de ignoranță, de superstiție. Banul se dovedește a fi mai presus decît viața unui copil, „visul" fiind, deci, împlinit, plătit cu un asemenea cumplit preț. Venirea la oraș le-a adus numai nenorociri acestor „visători". La morala finală se ajunge prin demitizarea „mitului lui Abraham", cînd, în ziua sacrificiului, femeia căreia îi murise copilul dezleagă oaia hărăzită jertfei și-i dă drumul să plece. Acest „sacrilegiu" pare a fi pentru familie ca o lecție: renunțarea la un ideal iluzoriu, ca îmbogățirea rapidă la oraș (însăși dugheana unde bărbații familiei făceau negoț ia foc), echivalează cu desprinderea de superstiții!

Cowboy-ul lui Schlesinger voia glorie și bani, asemenea fraților Simone și Rocco din filmul lui Visconti, aceștia intrînd în cursa boxului profesionist și ajungînd în cele din urmă la viol și crimă. Eroii vin în oraș ca niște „pionieri" și termină sau continuă ca niște alienați. „Luminile orașului" (ca la Chaplin) se dovedesc nefaste pentru ei, false, corupătoare. Astfel de „lumini" mincinoase duc la alienarea individului, ca în *Mulțimea* lui Vidor. New York-ul văzut de Vidor aici sau Orașul viitorului văzut de Lang în *Metropolis* sînt strivitoare pentru om și nicidecum eliberatoare, cum preconizează unii futurologi că va fi Orașul planetar de mîine. Cineaștii au văzut mai degrabă aglomerarea urbană asemenea lui Leonid Andreev, care în povestirea *Orașul*, scrisă în 1902, deși nu apăruse încă orașul mecanizat, intuia, din zgomotul trăsurilor pe asfalt și forfota mulțimilor, viitoarea imagine citadină, o viață sufocantă, terifiantă, suprakafkiană. Așa avea să fie orașul „expresionismului german" din *Cabinetul doctorului Caligari* sau *Nosferatu*, ori Praga ca mit al *Golemului* și al lui *Frankenstein*. Și nici New York-ul nu mai avea să apară ca orașul ideal și primitor din broșurile propagandistice cu care erau momiți „visătorii" de pretutindeni. El devine orașul cu două fețe, ca în *Un rege la New York* sau ca în *Cowboy-ul de la miezul nopții*, cu aspectul „trandafiriu" și cu cel „negru" [16], ori numai cu cel „negru", ca în *Taxi driver (Șoferul de taxi)*, bunăoară, unde eroul pare de la început o ființă alienată într-un oraș alienat. Personajul lui Schrader și Scorsese nu mai apare „trandafiriu" în marea metropolă precum cow-

boy-ul lui Schlesinger, deşi, ca şi acesta, poartă o cămaşă în carouri, jeans şi cizme. El mai are însă ceva în plus: o canadiană militară bej, pe care scrie „King Kong Company 1968—1970", iar pe chipul supt amprenta unei vieţi pline de teamă şi singurătate. Aşa cum îl descrie „Film Comment", Travis Bickle pare a veni dintr-o ţară unde e mereu frig, o ţară în care oamenii vorbesc arareori. Capul i se mişcă, expresia i se schimbă, dar ochii rămîn mereu ficşi, fără să clipească, scrutînd spaţiul gol. Travis navighează de colo-colo prin viaţa de noapte a New York-ului, ca o umbră neagră printre alte umbre negre. Nebăgat în seamă, neavînd nici un motiv de a se face remarcat, Travis face corp comun cu mediul înconjurător. El este o forţă brută care merge înainte, nu se ştie încotro, dar dacă îl priveşti mai bine poţi vedea inevitabilul: aşa cum pămîntul se mişcă spre soare, şi Travis Bickle se îndreaptă spre violenţă. [17]

Personajele sînt, aşadar, în astfel de filme întunecate şi „înstrăinate" ca oraşele înseşi. Aşa sînt eroii principali ai lui Antonioni din *Noaptea* şi *Eclipsa*, care umblă „înnoptaţi" şi „eclipsaţi", ca nişte destine oarbe, prin amăgitorul şi corupătorul Milano. Nu altfel sînt personajele şi Roma lui Fellini din *La dolce vita*. Şi, în felul lor, nu prea departe de asemenea imagini „înstrăinate" sînt Filip şi ai săi şi „clarobscurul" Bucureşti din filmul lui Dan Piţa, *Filip cel bun*. De altfel *slums*-urile, adică cartierele mizere, cu locuinţe degradate, insalubre, supraaglomerate, din chiar inima metropolelor sau din suburbiile lor, fac subiectul multor filme, iar din lista infinită pot fi amintite mai toate scurt-metrajele şi mai toate lung-metrajele lui Chaplin, apoi pelicule importante ca *Hoţi de biciclete*, *Los Olvidados*, *(Uitaţii)*, *Nopţile Cabiriei*, *Ultimul dintre oameni*, *„M"* / *Un oraş caută un criminal*, *Rashomon*, *A trăi*, *I Vitelloni*, *Gustul mierii*, *Dodes'ka'den*, *Viridiana* şi nenumărate altele, cartierele de cocioabe şi viaţa din ele mai ales făcînd obiectul neorealismului italian, al „furioşilor" englezi, al realismului sud-american şi al tuturor documentariştilor din lume. Imaginea pe care ne-o dă cinematograful asupra acestor aspecte este de multe ori conformă cu cea a specialiştilor în materie: problema *slumsurilor*, de pildă, este vitală pentru dezvoltarea viitorului Oraş mondial, aşa cum arată Toynbee în cartea sa *Oraşele în mişcare*. Neîndoios că mitul oraşului prezentat de cinematograf sub forma sa „neagră" este un efect al *crizei oraşului*. În cadrul unei dezbateri pe tema „Spaţiul vizual al oraşului: urbanistică şi cinematograf", Giulio Carlo Argan arăta:

„E uşor de constatat că oraşele sînt în criză. Nu ţin la ritm, nu răspund exigenţelor şi modurilor vieţii moderne. Explodează din cauza conges-

zici circulatici, a densității populației, a acumulării haotice de funcțiuni, ta lipsei de coeziune între straturile și clasele sociale. Criza e profundă: vizează însuși conceptul de oraș, ca instituție civilizată. Orașele de azi nu mai sînt sediul unor comunități articulate, autosuficiente, funcționale, ci al unor îngrămădiri de mulțimi disociate și bîntuite de angoasă" [18].

Despre o asemenea criză profundă a orașelor mecanizate, a „orașelor în mișcare", care are drept cauză principală, desigur, *explozia urbană* și cea a populației, vorbea Gorki încă la începutul acestui secol, intuind simbolic imaginile unui film ca *Metropolis* sau ale orașului industrial modern, poluant și alienant, ca în *Deșertul roșu*, sau ale orașului-necropolă de mîine, în viziunea lui Tati din *Play Time* și în aceea terifiantă, de *science-fiction* apocaliptic, a lui Fleischer din *Soylent Green*, unde ni se descrie un New York al anului 2022.

Un „Oraș al Diavolului Galben", viitorul Oraș-necropolă mondial:

„De departe, orașul pare un uriaș maxilar cu dinți neregulați, negri. El exală și aruncă spre cer nori de fum, și gîfîie ca un mîncăcios care suferă de obezitate. Cînd intri în orașul acesta, simți că ai nimerit într-un stomac de piatră și fier, care, după ce a înbucat cîteva milioane de oameni, acuma-i mașină, îi mistuie." [19]

Desigur, aceste imagini „negre" ce prezintă orașele viitorului ca pe un mit al umbrelor, ca în *Alphaville* al lui Godard, sau metropole din care viața a dispărut complet în urma unui genocid atomic, ca în *Ultimul țărm*, contrastează puternic cu orașul „trandafiriu" din filmul lui Meyer *Călătorie în timp*, prin imaginea ultracivilizatului San Francisco, deși chiar și aici, din alte „ere", încă se mai strecoară ucigașii! Trebuie să recunoaștem că în foarte puține viziuni cinematografice mai întîlnim „orașe-lumină" (ca în unele producții sovietice de prin anii '50) sau orașe „pur trandafirii", văzute din unghiuri „calofile", cum a fost filmat Bucureștiul în *Trecătoarele iubiri*. Astfel de orașe mecanizate sînt însă utopii, în realitate ele nu mai fac față ritmurilor vieții moderne și numai o revoluție în privința administrării și organizării vieții lor, în contextul unei noi ordini politice internaționale, poate să ducă la acel Ecumenopolis de vis, care își va întinde tentaculele în jurul globului, așa cum prevede — pe baze științifice — un Toynbee că va fi viitorul oraș mondial, un oraș în prelungirea orașului tradițional, *„o așezare umană de același gen ca minusculele Jerichon, Ur și Weimar"* [20]... Deocamdată, acest Ecumenopolis este și el un „mit științific". Poate ca „orașul" lui Woody Allen din *Sleeper*, minus doza de alienare din el. Cert este că majoritatea covîrșitoare a cineaștilor condamnă prin filmele lor actuala „civilizație" a orașului. Ei nu văd nici o so-

luție pentru ieșirea din criză, poate de aceea orașul e redat prin prisma unor atît de terifiante viziuni „negre". Mai poate fi vorba, desigur, și de viziunile subiective ale unor personalități regizorale, care interpretează „dinăuntru", „intimist", orașele, așa cum o face un Fellini în *Roma*, un De Sica în *Miracol la Milano* sau un Kurosawa în *Dodes'ka'den*. Și nicidecum de viziunile *neutre* din producțiile de serie, unde orașele n-au nici o personalitate, pot fi oricare, și unde edilitarismul lor este speculat în funcție de nevoile acțiunii (polițiste, de obicei). Aici mitizarea, în sensul „negrului" sau al „trandafiriului", atinge nivelul cel mai de jos. Sînt binecunoscute, de pildă, panoramările generale grandioase, de tip comercial — cu care debutează nenumărate filme „populare" — acele orașe „de beton și sticlă" strălucind în soare, acei „zgîrie-nori" printre care alunecă aparatul, plonjînd și contraplonjînd, sau, dimpotrivă, acele viziuni sordide de „gang", unde au loc violuri, traficuri cu droguri, urmăriri amețitoare de mașini etc., ale orașului *„by night"*.

„Furnizînd documentația orașului alienat — scrie Aristarco —, *informații asupra acestuia, cinematograful devine de cele mai multe ori el însuși alienant și chiar în manifestările sale de artă: nu ajunge la rădăcina crizei și a haosului, ci, dimpotrivă, ne prezintă aceste fenomene drept un destin uman fatal"* [21].

Cu alte cuvinte, cinematograful ajunge să întrețină mitul orașului, sub forma denaturării pozitive sau negative. Sau, cum am observat, sub ambele forme la un loc, atunci cînd încearcă, printr-un salt calitativ, să se manifeste sub aspectul realist al demitizării. Așadar, întîlnim aici două probleme: în primul rînd, Orașul este văzut de emigranți, de „visători" în general, ca un *mit*, iar această semnificație reală o transmit acele filme care reușesc saltul calitativ al demitizării, ca în *Secerișul roșu*, de pildă, unde magicul Sao Paulo, către care se îndreaptă ca spre un oraș al salvării eroii, este demitizat tocmai prin marșul lor sisific, nevoiți fiind să meargă sute de kilometri pe jos, să ajungă (cine mai ajunge!) într-un orășel pentru a aștepta luni de zile un vapor, apoi încă o lună pînă ajung într-un alt orășel, ca să aștepte trenul, pe care nu-l pot lua dacă nu au un certificat de la medicul localității, un ticălos, ce necinstește toate fetele, le șantajează pentru a elibera certificatul părinților, fraților etc., așa cum se întîmplă cu Marta, una dintre victimele odioaselor „legi" impuse de toți acei congeneri ai lui Caron, care dau libera trecere spre inaccesibilul și miticul Sao Paulo; în al doilea rînd, cinematograful este cel care, prin efectele sale, deformează informațiile asupra orașului, îl mitizează într-un sens sau altul, îi denaturează funcțiile, operează cu speculații

ckistice, alienîndu-se astfel pe sine şi, prin această îndepărtare de semnificaţia reală a lucrurilor, alienîndu-l şi pe spectator. Şi faptul respectiv se petrece fie că avem imaginea edulcorată a unor oraşe, marcată chiar de titlul filmului — cum ar fi *Buenos Aires, oraş de vis*, *Bucureşti, oraş înflorit*, *Oraşul Femeie* ; fie că se accentuează întradins anumite aspecte ale crizei citadine, cum e violenţa (ca în *M / Un oraş caută un criminal*, *Oraşul bubuie*, *Cu mîinile pe oraş* sau *Oraşul violenţei)* ; fie că se vizează maleficul şi fantasticul, prin imaginea terifiantă a spaţiului oraşului, care sufocă personajele şi le dezumanizează. (Ca în parabolicul *Malpertuis*, ce-şi trage parcă seva din barocul strivitor, nelocuibil al spaţiului prin care Orson Welles a văzut metropola şi palatul de la Xanadu din al său *Cetăţeanul Kane* şi unde se „malpertuizează", ca să spunem aşa, viziunea „oraşelor în mişcare", de la oraşul antic pînă la cel ultramodern, un labirint istoric continuu: se iese dintr-un cadru arhitectural constrîngător şi se intră în altul şi mai constrîngător, dar omul continuă cursa cu speranţa că pînă la urmă o să evadeze din această temniţă care este Oraşul!)

O închisoare este însă şi oraşul viitorului, cum îl vede Tati în *Play Time !* Atunci mai poate spera omul?! Sau e obligat şi de acum înainte să rătăcească, asemenea personajelor lui Tati, într-un labirint de blocuri, birouri, coridoare, parcaje, neştiind încotro să o ia, căci trăieşte într-o lume de umbre, de gesturi automate, de bolboroseli neomeneşti, de mormăieli ca de robot?!

„Nu ştim — ne informează acelaşi Aristarco — *dacă personajele lui Tati se găsesc într-un spital, într-un mare magazin, într-un aeroport, într-o gară de cale ferată : fiecare lucru e atît de standardizat încît pînă şi afişele publicitare reproduc vederi ale unor oraşe care se aseamănă : Moscova şi New York, Roma şi Honolulu, Paris şi Atena, apar, în aceste afişe, aproape la fel. Civilizaţia consumurilor nivelează tot şi toate*".

Se pare că ne aflăm aici în faţa unui paradox vital: deşi oraşele sînt în mişcare, totuşi ele îl strivesc pe om, îi creează un ambient nenatural, rarefiat, unde comunicarea nu-i posibilă, ca într-un Turn Babel vidat de orice înţeles, ca în *Tăcerea* lui Bergman sau *Conversaţia* lui Coppola. Mişcarea presupune însă eliberare, schimbare etc. Atunci despre ce fel de „mişcare" e vorba? Desigur, despre o mişcare „civilizată": explozia urbană şi crizele moderne împing oraşele să se extindă, să ocupe cîmpiile şi spaţiile verzi, revoluţia tehnico-ştiinţifică le-a creat oamenilor posibilităţi nelimitate de „nemişcare", de a fi fiinţe sedentare care călătoresc cu avionul, trenul sau maşina, care îşi mută la orice oră din zi şi noapte casele dintr-un loc în altul, ca „oraşele de rulote din Florida zilelor noastre", cum exemplifică

un Toynbee; într-un cuvînt, *mitul orașului* nu poate fi despărțit în acest context de *mitul mașinii*, de acea realitate „divinizată" care-l leagă pe om de zeul „mașină" și-l face sclavul lui, un fel de monstru complex om-mașină, care și-a uitat aproape complet sau își uită tot mai mult natura sa peripatetică! Să nu existe oare nici o soluție? Urbaniștii caută, cineaștii la fel; cei mai entuziaști privesc în urmă! Însă cei lucizi știu că înapoi nu se mai poate da, mersul înainte al civilizației este *inevitabil:* or, aceasta sună a ultimatum! Cînd înainte ei nu văd decît haos și beznă, nu-și mai pot nici măcar închipui cum vor arăta în viitor evocările despre eroismul oamenilor, căci vor fi probabil evocările unor bieți supraviețuitori! Dacă lumea va arăta ca în *Ultimul țărm*, ca în *Călăuza* sau ca în atîtea filme care o văd în „negru", nici nu va mai putea fi vorba de o mitizare pozitivă, de existența unor atitudini evocatoare revoluționare, cum s-a întîmplat cu generațiile precedente de cineaști, mulți dintre ei luptînd, creînd sau murind pe baricade, ca în remarcabilul film de televiziune epopeic (în 21 de episoade) al lui Roman Karmen *Marele război de apărare a patriei*. Probabil că nu se va mai putea vorbi de Orașul-erou, cum au fost Odesa, Londra, Varșovia, Stalingrad sau Roma, și — deoarece istoria nu prea se repetă — nici de filme precum *Crucișătorul Potiomkin*, *Canalul*, *Roma, oraș deschis*, *Începeau incendiile*, *Bătălia Stalingradului*, *Blocada* și sute altele, sau de evocări ale eroicei apărări a unor orașe, ca Bucureștiul (în *Porțile albastre ale orașului)*, și nici de amintiri ale unor experiențe tragice, ca în *Hiroshima, dragostea mea*. Probabil că nici Orașul-necropolă mondial nu va mai putea fi evocat de nimeni, de aceea imaginația unor cineaști îl evocă și-l prefigurează de pe acum. Dar dacă mitizările alienante ale orașului nu fac decît să augmenteze criza orașului mecanizat, să-i adîncească cauzele negative, să dezinformeze spectatorul, să-i alieneze simțurile și să-l bombardeze cu imagini apocaliptice, filmele pe teme de război ca cele mai sus pomenite, unde mitizarea orașului e făcută în sensul tradițional, ca în baladele sau epopeile eroice populare (un model al unei asemenea evocări fiind Novgorodul „nașterii unui popor" din *Aleksandr Nevski)*, aceste filme au darul de a menține trează conștiința popoarelor în fața celei mai mari dintre primejdii: aceea a omului distrus de om și de armele lui. Dar mai bine să ne întoarcem la soluțiile cineaștilor „romantici", prefigurînd într-un fel dezbaterea din cadrul subcapitolului „Întoarcerea la natură" sau moda *retro*.

Însuși Tati, care în *Play Time* ridică un semn de întrebare asupra viitorului Orașului civilizat, este cel care pledează pentru *orașul umanizat* de tipul Jerichonului, atunci cînd, în *Unchiul*

meu, pune față în față cartierul liniștit și modul de viață „patriarhal" al domnului Hulot, vieții agitate, „cibernetizate", dezumanizante, duse de părinții nepotelului său Gérard, definindu-și astfel poziția:

„Am luat aici apărarea micului cartier, a colțului liniștit, împotriva autostrăzilor, aerodromurilor, superorganizării ca formă a vieții moderne — pentru că eu nu cred că liniile geometrice pot reda oamenilor bunătatea" [22].

Iar ca să ne convingă parcă de credința sa, Tati, după mai bine de 10 ani, prin *Play Time* și *Trafic* ne înfățișează geometria absurdă, neomenească, a orașului „civilizat", automatismele oamenilor-mașini, victime ale obsedantelor mituri moderne. Aici nu mai sîntem în „faza visătorilor", a naivilor care vedeau în orașul mecanizat realizarea tuturor dorințelor, care se gîndeau numai la evadarea din satul lor, din micile lor localități, din starea unei vieți mizere și mărginite, care făceau un mit din calea ferată, pentru că ea îi ducea spre Orașele de vis, fie că ele se numeau București, ca în *Steaua fără nume* (cele două ecranizări după Sebastian), Moscova sau Petersburg (ca în ecranizările după Cehov: *Unchiul Vania*, *Pescărușul* sau *Trei surori*), în fine, New Orleans, Memphis ori Chicago, unde visa că o să ajungă într-o zi Alva, tulburătorul personaj creat de Nathalie Wood în filmul lui Coppola și Pollack *Proprietate condamnată*. Dimpotrivă, un Tati demitizează Orașul modern, pentru că el este edificat asupra lui, îi cunoaște capcanele, știe și simte că în „geometria" lui absurdă omul se sufocă, se alienează, știe și simte că un astfel de oraș le răpește oamenilor *bunătatea*, însușirea cea mai nobilă, ce-i face să fie *umani*. Viziunile *retro*, cum vom vedea, se nasc tocmai din această reacție la civilizație, ca la un dușman al omului, care-i ia ce are mai de preț, toate cuceririle tradiționale, adunate de veacuri, ca liniștea, bunătatea, iubirea. Ce liniștitor este Los Angeles-ul și cît de romantică este iubirea tinerilor, ce nu cunosc violența, în filmul lui Lucas *American Graffiti !* Cît de „provincial" arată Parisul și cît de „patriarhală" Veneția în filmul lui George Roy Hill *Mică romanță*, orașe care ocrotesc dragostea pură dintre doi adolescenți, un francez și o americancă venită cu familia la Paris, dragoste sfîntă care se apără pe sine de „viciile lumii moderne", dar se apără prin cunoaștere, căci ei îl citesc pe Heidegger și pe existențialiști și-i consideră depășiți, văd un film *porno*, dar ca niște serioși specialiști în cea de-a șaptea artă îl refuză, îl critică, găsindu-l stupid, așa cum cred că sînt stupide și „aventurile" părinților lor, într-un cuvînt, George Roy Hill opune iubirea acestor Romeo și Julieta moderni „civilizației" actuale și miturilor ei „în-

vechite", dîndu-le o lecție profundă pe un ton savuros, spiritual, apelînd la puritatea „romantică" ca la o constantă umană, ca la un Ideal, Idealul fericirii prin iubire! Civilizația viitorului este aici o civilizație văzută *retro* sau, mai exact, o civilizație conținînd valorile morale și materiale ale omenirii, păstrînd cuceririle ei cele mai vii, mai înaintate. Prin maturitatea de gîndire a celor doi adolescenți, care dă de gîndit lumii „civilizate" și face din ei adevărați oameni noi ai erelor viitoare, filmul este un Refuz al obsesiilor malefice, al viciilor moderne, al unor iubiri bolnave și al unor orașe care se scufundă, odată cu valorile care pier, ca în *Anonimul venețian* (cîtă deosebire între cele „două" Veneții: în *Mică romanță* una solară, un Jerichon umanizat, ce trăiește prin evocarea miturilor și permanențelor sacre, purificatoare, iar cealaltă, în *Anonimul*, muribundă, apăsătoare, dezumanizantă...); totodată, filmul este o mare Dorință, aceea de a împrospăta lumea cu valori „pierdute", cu esențe, de a-i reda speranța că o civilizație înțeleaptă e posibilă. Un film al esențelor pure în fața unei lumi a falselor valori. Un film al orașelor umanizate, rarefiate, care însă par un „mit" dacă e să ne gîndim la realitatea anului 2000, la pericolul supraaglomerărilor urbane (jumătate din populația lumii va trăi atunci la oraș!), unde viața în metropola viitorului este greu de imaginat (60 de orașe vor avea peste cinci milioane de locuitori, printre cele care se vor înscrie în frunte numărîndu-se Ciudad de Mexico, cu 31 milioane de locuitori, Sao Paulo, cu 26 milioane, și Tokio, cu 24 milioane)[23]. Oare în ce măsură cineaștii, dacă le putem pretinde așa ceva, vor putea să „rezolve" cu mijloacele artei filmului asemenea probleme complexe ale *ekisticii*, mai exact să le aprofundeze, să-i influențeze creator pe urbaniști, în găsirea soluțiilor umane optime în fața alienării orașului modern, a cărui „mișcare" este direct determinată de „explozia urbană"?

BANUL

Caracterul universalist, „multinațional", înstrăinat, neistoric, mercantil etc. al mitului modern în film nu se definește mai bine în nici o altă situație, poate, ca atunci cînd obiectul inspirației este *banul*. Căci, după cum scrie Marx — filosoful care i-a dedicat unele dintre cele mai extraordinare pagini ale gîndirii universale — *„așa cum în bani dispare orice deosebire calitativă a mărfurilor, ei făcînd, la rîndul lor, în calitate de levellieni radicali ce sînt, să dispară orice fel de deosebiri"*[24], și aici Marx citează,

în subsol, celebrul pasaj din *Timon din Atena* de Shakespeare, tot astfel banul este cel care în film, în postură de personaj principal, de mit al *„obiectului* în sens suprem"; al „universalității *calității*", al „entității atotputernice" etc., face să dispară orice deosebiri calitative ale școlilor cinematografice, șterge orice granițe ale specificului național, uniformizînd orice ambiții estetice și „unind" cineaștii întru același *interes* universal!

Poate, ca în nici un alt domeniu, banul trece ca un fir roșu prin toate legăturile triadei producție-operă-difuzare, exemplificînd aproape ideal definițiile unui Marx, după care:

„banii sînt legătura tuturor «legăturilor»", „ei pot face și desface toate legăturile", „ei sînt «mijlocul universal de dezbinare»", „ei sînt adevăratul «ban al discordiei» (Scheidemünze), ca și adevăratul *mijloc de unire*, forța galvano-*chimică* (universală) a societății"; sau, comentîndu-l pe Shakespeare: *„ei sînt divinitatea vizibilă, transformarea tuturor însușirilor umane și naturale în contrariul lor, confundarea și inversarea generală a lucrurilor; ei întorloacă tot ce nu se poate întorloca", „ei sînt tîrfa universală, codoșul universal între oameni și popoare", „ei sînt* c a p a c i t a t e a *înstrăinată a* o m e n i r i i", iar în calitate *„de agent mijlocitor, banii sînt* a d e v ă r a t a *putere* c r e a t o a r e"[25].

Fie că este vorba de aspectul industrial sau de cel industrial-comercial, fie că este vorba de aspectul creației propriu-zise, banul — dat fiind că în domeniul cinematografiei el se măsoară în milioane — este suveranul; de la finanțare și pînă la încasare! Opera cinematografică însăși este în slujba „divinității vizibile": ea este săracă sau bogată, și acest lucru *se vede*, după cît de bogată sau de „economicoasă" a fost finanțarea! Aspectele estetice, cu excepții la fel de „calculate", sînt subordonate, chiar și în cazul intereselor politice, aspectelor economice, în speță codurilor cîștigului. De aceea, e firesc ca cinematograful — asemenea fecioarelor fenicienilor (popor de comercianți prin excelență, pentru care banii erau „chipul detașat al tuturor lucrurilor"), ce se vindeau străinilor cu ocazia sărbătorilor zeiței dragostei și, normal, îi ofereau zeiței banul primit ca răsplată — să-i „jertfească" banului, ca Zeu al său, căruia îi datorează totul, cea mai mare cantitate de inteligență și de peliculă, să-i dedice „Diavolului Galben" un număr impresionant de filme. Ba chiar să-și facă, din dezvăluirea „legăturii tuturor legăturilor", un mod *mitic* de a fi! Căci, să nu uităm, cinematograful este copilul societății moderne, al revoluțiilor ei tehnico-științifice, și deci al miturilor lor, unde banul, ca obiect și temă inspiratoare, stă la loc de frunte. Dacă, așa cum scrie Marx, societatea antică denunța banii ca fiind

„factorul dizolvant al ordinii sale economice și morale", iar aici Marx citează un pasaj edificator din *Antigona* de Sofocle, în schimb, *„societatea*

modernă, care încă din copilărie l-a scos pe Plutus de păr din măruntaiele pămîntului, salută în aur «graal»-ul ei sfînt, încarnarea strălucitoare a propriului său principiu vital" [26].

Mutatis mutandis, cinematograful va saluta şi el în „Diavolul Galben" *graal*-ul său sfînt, încarnarea strălucitoare a propriului său *principiu vital*, va face din el un „zeu aievea", cum îl numeşte Timon, iar magnaţii lui vor proceda asemenea mitului „prostituţiei sacre", se vor înfrupta din „banii ciinelui" (potrivit vechilor scrieri ebraice, aşa erau numiţi banii strînşi din această practică şi daţi templului care o găzduia [27]).

Nu-i de mirare, aşadar, că un număr impresionant de filme *western*, filme poliţiste, de aventuri, istorice, comedii, melodrame, filme de capă şi spadă, filme de actualitate etc., au în centrul lor „goana după aur" şi, în consecinţă, „goana după mitul aurului". Asemenea filme, cele americane în special, au făcut din *aur* şi din *setea de aur*—respectiv din bani, *marfa* prin care funcţionează aurul ca *„măsură* generală a *valorilor"*—un *mit* modern, un *limbaj* universal: *business, money, how much, dollar, bank, producer, company, capital, taxes, prices, economy, gold, silver, credit, exchange, market, black market, banknote, banker, millionnaire, businessman, shop, shopkeeper, trade, commission, buyer, corruption, customs, currency, profit, transaction, money of the world, safe, box-office* etc., etc. Banii au creat *star-system*-ul, ei i-au inventat pe *managers* şi pe *publicity men*, pe *producers*, *rating*-ul şi *box-office*-ul lor, ei au făcut din cinematograf una dintre cele mai rentabile industrii, inventînd chiar şi un „The tzar of the movies", cum era supranumit Will Hays, care, să ne reamintim, a transformat filmul într-un fel de „comis-voiajor", de „cenuşăreasă" a mărfurilor americane.

Se poate deci spune, parafrazîndu-l pe Marx, că această *circulaţie a mărfurilor-film* este punctul de plecare al *capitalului cinematografic*, iar forma lui de manifestare, dacă facem abstracţie de conţinutul estetic al „circulaţiei", sînt *banii*. Dar faţă de circulaţia mărfurilor în general, semnificativ este în acest domeniu faptul că însuşi conţinutul estetic al circulaţiei mărfurilor-film îl constituie, aşa cum am spus, „goana după aur", banul şi mitul lui; mai ales *mitul* lui. Această obsesie cinematograful o poartă ca o pecete în chiar titlurile filmelor: *Banii, Banii blestemaţi, Banca, Charlot spărgător, Charlot face bani, Aurul lui Mackenna, Comoara lui Arne, Bancnota de un milion de lire sterline, Comoara din Sierra Madre, Salariul groazei, Milionul, Tot aurul din lume, Aurul e acolo unde îl găseşti, Ultimul miliardar, O afacere, Banii sînt necesari, Par şi impar, Jocul de cărţi, Rapacitate, Goana după aur, Pentru un pumn de dolari,*

Un dolar găurit şi zeci şi sute de alte titluri, iar la noi, *Milionar pentru o zi*, *Afacerea Protar*, *Două lozuri*, *Moara cu noroc*, *Comoara din Vadul Vechi*, *O sută de lei*, *Duhul aurului*, *Patima*, *Profetul*, *aurul şi ardelenii*, *Artista*, *dolarii şi ardelenii*, *Nea Mărin miliardar*. Toate aceste filme şi imens de multe altele, fie că se numesc *Cetăţeanul Kane* sau *Naşul*, *Doi pe un balansoar* sau *Drumul spre înalta societate*, *Vautrin* sau *Jucătorul*, *Banchera* sau *Cacialmaua*, au în centrul lor banul şi mitul lui, pe care îl întreţin sau îl deconspiră, dar chiar şi în acest caz banul rămîne o obsesie-cheie! În sensul acesta, este cît se poate de semnificativ faptul că aurul şi mitologia lui, copiată din viaţă şi întreţinută în primul rînd de către filmele-marfă, au inspirat pe unii dintre cei mai mari regizori şi au produs unele dintre operele clasice ale cinematografului. Arta filmului s-a dovedit a fi extraordinar de inspirată cînd a avut ca temă propriul ei „principiu vital", deşi mecanismul „capitalului cinematografic" avea să i-o „plătească"! Stă mărturie biografia unora dintre cele mai importante filme ale şcolii americane, cum sînt *Rapacitate*, *Goana după aur* şi *Cetăţeanul Kane*. Boala avariţiei, tema filmului lui Stroheim — rapacitatea, ce-i cuprinde încet-încet pe eroi, în special pe eroina principală, cu meandrele sale diabolice — avea parcă să se răzbune pe regizor însuşi: filmul ajunge pe piaţă mutilat de către producătorul Irving Thalberg, care de la patru ore şi jumătate l-a redus la numai două, realizatorul refuzînd să-şi recunoască pelicula ca fiind a sa (deşi chiar şi în această formă ea este o capodoperă cinematografică), iar în ceea ce îl priveşte pe autor, el rămîne dator vîndut; de aceea, Stroheim e nevoit să accepte să turneze o producţie comercială, *Văduva veselă* (o adaptare a operetei lui Lehar). La premiera acestui film, regizorul se ridică de la locul lui şi strigă publicului din sală: „*Singura mea scuză pentru că am putut face un asemenea gunoi este că am o nevastă şi copii de hrănit*".[28] Dar şi după acest compromis plin de „succes", lumea finanţei, în speţă *producers*-ii, în frunte cu acelaşi Thalberg, n-avea să-i mai acorde mult timp credit lui Stroheim şi Hollywoodul îi spune să părăsească studioul, îl trece pe lista neagră, aşa cum a făcut-o şi cu Griffith, şi cum o va face mai tîrziu cu Orson Welles. Hollywoodul, cetatea *producers*-ilor, a căror lăcomie se hrăneşte din zdrobirea personalităţilor artistice, nu putea să le ierte acestor mari regizori că îl puseseră să cheltuiască sume enorme cu filme profund realiste, demitizatoare, cum sînt *Intoleranţă*, *Rapacitate* şi *Cetăţeanul Kane*, filme îndrăzneţe, ce contravin intereselor mercantile şi care proclamă dreptul regizorului asupra propriei opere. În fond, „Diavolul Galben", ca personaj central al triadei

producție-film-difuzare, ca etalon de legătură dintre cele trei aspecte ce formează „capitalul cinematografic", este cel care nu-i poate ierta operei — fiindcă, în ultimă instanță, existența ei hotărăște destinul industrial-comercial al „capitalului" — îndrăzneala de a-l înfrunta, cu mijloacele realismului, pe propriul teren, îndrăzneala demitizării! Pentru *Intoleranță*, film de avangardă, ca temă și limbaj, mutilat și el, difuzat pe episoade, Griffith avea să plătească datorii toată viața, deși pornise la realizarea lui cu sumele luate pe *Nașterea unei națiuni*, care deține încă recordul de încasări (în dolari nedevalorizați). Pentru *Goana după aur*—parabola emigranților căutători de aur, unde mitul aurului își găsește „perechea" demitizării în *foamea* cruntă a eroului, care ajunge să-și mănînce bocancii, degustîndu-le șireturile ca pe niște macaroane, iar cuiele ca pe niște oscioare—Chaplin însuși era gata să fie proscris din Hollywood. Deși acest film îi va aduce cele mai mari încasări, „Diavolul Galben", reprezentat de organizații mai mult sau mai puțin puritane, îl va persecuta, îl va defăima, îl va hăitui în așa chip încît cu fiecare nou film al său el va trebui să-și pună soarta în joc, cu alte cuvinte, averea, banii pe care-i investește, riscînd să-i piardă, riscînd să nu mai poată face cinema. Pentru *Cetățeanul Kane* — al cărui prototip demitizator a fost chiar un mare magnat, milionarul W. R. Hearst, pe atunci stăpîn al presei americane — Orson Welles, tînărul-minune, căruia i se dăduseră puteri depline ca *producer-director*, avea să fie brutal izgonit din Hollywood și timp de 20 de ani avea să suporte, pînă la moartea lui Hearst, urmăririle și hărțuielile puse la cale de puternicul său dușman. Magnatul presei dovedise — asemenea lui Kane, care credea că poate cumpăra totul cu dolari — că „Diavolul Galben" nu iartă pe cel ce îndrăznește să-l înfrunte, că poate să macine pînă la epuizare sufletul și spiritul ales al lui Welles, cît și viața celor care și-au legat numele de *Cetățeanul Kane*, însă, ca și în cazul filmelor lui Griffith, Stroheim și Chaplin, n-a putut să frîngă și să oprească cariera triumfală a operei!

Și magnatul din filmul lui Veber *Jucăria* își închipuie că poate cumpăra cu bani orice (chiar și un *om* drept *jucărie vie* pentru capriciosul său copil!). Căci pentru el, ca și pentru patronul localului din *O viață de cîine*, ce vede în vagabondul abia alungat un cu totul *alt om* cînd acesta revine cu un teanc de bancnote găsite pe stradă într-un portofel, banii au „calitatea de putere care inversează totul", care „confundă și schimbă între ele toate lucrurile, ei sînt *confundarea* și *substituirea* generală a tuturor lucrurilor, deci, lumea întoarsă pe dos, confundarea și substituirea tuturor însușirilor naturale și omenești" [29].

Pentru lumea inechitabilă în care trăieşte magnatul cu pricina, „Diavolul Galben" poate face, cum zice Shakespeare:

„alb din negru, din hîd frumos,/ Din nedrept drept, din josnic nobil, din vîrstnic tînăr, din laş erou" etc. Sau, cum spune Marx, „tîrfa de rînd a omenirii" poate substitui, aşadar, orice însuşire naturală şi omenească, transformă *„fidelitatea în infidelitate, iubirea în ură, ura în iubire, virtutea în viciu, viciul în virtute, sluga în stăpîn, stăpînul în slugă, prostia în inteligenţă, inteligenţa în prostie"*, poate cumpăra *esenţe*, chiar dacă sînt *aparenţe*, în fine, poate face din *fiinţă* nefiinţă, obiect, *jucărie*. *„Dar dacă îl consideri pe* om ca om — mai scrie Marx — *şi relaţiile sale cu lumea ca relaţii umane, vei putea schimba dragostea numai pe dragoste, încrederea numai pe încredere etc."*.

Într-o astfel de lume „echitabilă", puterea „nelimitată" a banului se dovedeşte neputincioasă, căci relaţiile inumane pe care el le-a stabilit între oameni au devenit relaţii umane, iar omul este privit ca om, cu individualitatea lui *reală*. Într-o astfel de lume omul nu mai poate fi umilit, înjosit, cumpărat ca obiect, privit ca o „vrabie" nenorocită, ca o fiinţă jalnică, pentru simplul motiv că viaţa lui nu are „calitatea" dolarului, cum se întîmplă în filmul maghiar *Şi vrabia e o pasăre*. Asemenea pelicule, între care şi *Şapte tone de aur*, sînt parodii excelente la adresa mitului dolarului şi a celor ce fac sluj în faţa lui, care-şi vînd demnitatea umană şi naţională pînă şi la vederea însemnului respectiv, care îşi închipuie—chiar şi în vis — precum eroul din acest film, că printr-un miracol se pot aduce fericirea şi bunăstarea ţării sale, înlocuind munca şi demnitatea prin puteri magice, ca puterea previziunii, a ghicitului numerelor de loterie, a jocurilor de noroc, a curselor de cai etc., tot ce înseamnă noroc, sărăcind astfel întreaga lume capitalistă şi trimiţînd tot aurul cîştigat ţării sale, devenită peste noapte o ţară de basm, unde în loc de apă curge lapte şi şampanie şi unde orice muncă este interzisă şi pedepsită cu trimiterea într-un „lagăr de odihnă forţată", aşa cum se întîmplă cu cetăţeanul desperat ce încearcă să mătură strada! Într-o lume care îl consideră pe *om* ca *om*, asemenea orbiri utopice în faţa puterii absolute a aurului nu sînt posibile. Iar „confundarea şi substituirea" devin obiect al parodiilor şi satirelor artistice. Desigur, şi Veber va demonstra în *Jucăria* că nici într-o lume inechitabilă omul nu poate suporta la infinit să joace rolul obiectului, al jucăriei mecanice şi că prin revolta sa umană va da o lecţie „lumii întoarse pe dos", sfîrşind prin aceea că „omul-jucărie" îl va umaniza pe copilul magnatului, văzut iniţial ca un mic monstru, ca un produs al unei societăţi plutocratice.

Şi chiar unele filme *western* încearcă să demitizeze puterea legendară a aurului în favoarea umanului. „Dragostea e un dolar

strălucitor", sună un vers cîntat de Marilyn Monroe în secvența *saloon*-ului de la începutul filmului *Fluviul fără întoarcere*. Sîntem în plină naștere a „Lumii Noi", în ambianța pestriță a „căutătorilor de aur". În cîntecele lui Kay, dragostea este pusă în mod constant alături de dolari, de aur, de „pămîntul aurifer". Tot ce se întîmplă, toate faptele sînt legate de aur. „Aurul e de vină", spune la un moment dat eroul, el a făcut din oameni niște ticăloși. Aurul e cel care-i determină pe oameni să acționeze într-un fel sau altul, să se ucidă între ei, să se urmărească, să-i omoare pe indieni etc. Aurul e cel care hotărăște dragostea, cu ajutorul lui femeia este cucerită. Cine are aur poate cumpăra orice, căci are puterea. „*Cine poate cumpăra vitejia este viteaz, chiar dacă e laș*", spunea Marx. Eroii filmului au aur, au putere, deci sînt viteji, chiar dacă aurul e smuls prin ticăloșie. În final însă dragostea va învinge: eroii își vor descoperi puritatea și omenescul va triumfa!

Asemenea filme sînt cu zecile și sutele. Aici e paradoxul codului Hays! Aici e paradoxul filmului comercial. Aurul este condamnat, deși el este integrat în tema filmului, pus în cîntece, slăvit etc. Mitul banului, ca în *Par și impar*, unde obiectul „parodierii" este Dolarul, se hrănește din mitul anti-banului. Așadar, asemenea filme sînt niște pseudodemitizări. Filmul comercial încorporează teme anti-comerciale. Cele mai terne și nevinovate filme, care au însă interese pur mercantile, sînt impregnate de elemente contestatare, de fraze care condamnă aurul și viciile pe care el le trezește. Elementele de avangardă sînt absorbite de „capitalul cinematografic", așa cum burghezia, care era obiectul demascator al pieselor lui Brecht, încorpora în comportamentul ei orice contestație, încuraja un asemenea teatru, îi devenea aliat, spectator ideal. Cu alte cuvinte, *producer*-ul finanțează filme *anti-producer*, anti-sistem. Orice revoltă este folosită drept sursă de profit, cum s-a petrecut, de pildă, cu ocazia grevei celor 60 000 de actori de la Hollywood din august-septembrie 1930, ce a prilejuit profitorilor pretexte inedite pentru publicitate și pentru turism, pentru cei interesați de autografe și de spectacole sui-generis. Desigur, industria cinematografică e, totuși, în criză, aflîndu-se în conflict cu televiziunea, fiind concurată de ea și de alte canale de difuzare, iar capitalul occidental caută noi căi de supraviețuire și de profit, încearcă să modernizeze vechile structuri industrial-cinematografice. Paradoxul de care pomeneam mai sus face și el parte din noua strategie. În această politică nemiloasă victimele nu contează, Zeului-aur i se sacrifică iubire, demnitate, individualitate, orice însușire umană.

În lumea dolarului, omul ca om e condamnat la singurătate și alienare. Cînd *paradoxul demitizării finanțate* nu funcționează, arta filmului se vede liberă să vorbească despre asemenea realități crunte, ca în filmul lui Robert Wise *Doi pe un balansoar*, o ecranizare a piesei lui Gibson. În film se vorbește tot timpul de bani. Viața eroilor, visele, viitorul lor sînt măsurate în dolari. Pe orice pune mîna ea sau el se spune: „asta costă atît... asta atît!" Totul e evaluat în bani, apa, aerul, lumina, mîncarea etc., nimic nu scapă controlului dolarului, nimic nu este gîndit în afara lui. Dolarul e un zeu atît de viu, de prezent, de strivitor, încît omul pare o unealtă sau chiar o marfă a Banului. Sufletul lui, orice însușire a lui sînt de vînzare. Nu întîmplător și-a intitulat Wajda unul dintre cele mai tulburătoare filme ale sale *Totul de vînzare*. *„Orice lucru e de vînzare și orice lucru se poate cumpăra"*, scria Marx. Cînd omul nu mai contează, sigur că totul e de vînzare, iar cînd intervine setea de aur, puterea banului, orice lucru se transformă în bani. Într-o lume în care Banul e Zeu, ca în *Vautrin*, viața însăși și relațiile umane sînt o diabolică afacere. Totul e la cheremul acestui „Diavol Galben", cum bine l-a numit Gorki. Iar chipurile sub care el se „arată" sînt infinite. Fie într-un chip faustic, ca în *Frumusețea diavolului*, unde Diavol și Aur sînt una, și unde, la fel ca în modelul goethean, demitizarea „Diavolului Galben" — cel care se hrănea cu suflete, le cumpăra în schimbul dobîndirii de către Faust a unor iluzii, tinerețe, aur, frumusețe — se obține pe calea Adevărului și a cunoașterii lui; fie sub chipul *patimii* propriu-zise pentru bani, a avariției morbide, ca în *Rapacitate*, *Cursă grea*, sau ca în filmele românești *Duhul aurului* și *Patima*, în care „pătimașii" cad victimă Banului, sfîrșesc prin a fi mituiți de el, mai exact, de patima pentru ban și mitul lui; fie sub chipul cartoforului, ca în *Jucătorul*, *Cacialmaua* (un model al „artei" de a escroca), ca în *Azilul de noapte*, în varianta lui Renoir, ca în atîtea alte ecranizări după operele clasicilor ruși (în special Dostoievksi, vezi *Idiotul*, *Frații Karamazov* etc.), unde patima jocului e inclusă în însăși tema ecranizărilor, ca în episodul II al serialului *Orient-Express* sau ca în filmul lui Comencini, intitulat chiar *Jocul de cărți*, în care toate speranțele materiale ale unei familii numeroase, ca și iluziile ei de fericire, stau în norocul la cărți al capului familiei, interpretat de Sordi, noroc care nu mai vine sau e asemenea celui al lui Nikolai Dmitrievici, personajul lui Leonid Andreev din povestirea *Marele șlem*, al cărui ideal era să joace „marele șlem fără atu", dar care moare înainte cu o clipă de a-și atinge visul; fie sub chipul parvenitismului, ca în *Drumul spre înalta societate*, unde raportul sărac-bogat e tradus prin

obsesia banilor și a vieții din „High Life", a pendulării între *„Rămîi în lumea ta, Joe !"*, *„Doar n-o să te vinzi pentru un pumn de arginți !"*, *„N-ai dreptul să te îndrăgostești de banii ei"* (replici pe care i le dă eroului mătușa lui), și principiul lui Brawn, marele bogătaș de a cărui fiică (sau bani!) s-a îndrăgostit Joe: *„Să nu te preocupe cum e organizată lumea ! Profită de ea !"*; fie — în sfîrșit — sub chipul cel mai absurd, al dezumanizării totale, ca în filmul lui Zavattini și De Sica *Il boom (O afacere)*, unde autorii, incriminînd lumea inechitabilă în care trăiesc — omul fiind un obiect, iar banul regele de drept și de fapt sau, cum spune un proverb francez, *„L'argent n'a pas de maître"* — imaginează o poveste tulburătoare, afacerea vînzării unui ochi: *„V-ați vinde un ochi ? Soțul meu are nevoie de văz mai mult decît dumneata"*, îi spune milionara bietului om desperat (interpretat de același Sordi) care e nevoit să-și vîndă ochiul pentru a-și recîștiga familia ce l-a părăsit.

Desigur, situația este absurdă, parabolică însă, căci reflectă o societate absurdă, unde banul e măsura tuturor lucrurilor, și într-o asemenea lume totul e posibil. În *Orașul Diavolului Galben*, Gorki redă printr-o metaforă extraordinară, demnă de un Eisenstein, complicatul mecanism al aurului și al mitului său, implicit mecanismul vieții capitaliste:

„Se pare că un mare bulgăr de Aur se rostogolește undeva în centru orașului, cu un vîjîit voluptos și cu o repeziciune înspăimîntătoare : el împrăștie pe toate străzile firicelele sale mărunte, pe care oamenii le caută ziua întreagă, le prind, le înșfacă, lacomi. Dar iată că se înserează. Bulgărele de Aur începe să se rostogolească de-a îndărătelea și să stîrnească un vîrtej rece, de foc, în care îi atrage pe oameni, ca să-i silească să dea înapoi praful de Aur pe care au pus mîna ziua. Întotdeauna, ei dau mai mult decît au luat. A doua zi dimineață, bulgărele de Aur iese mărit și se rotește mai repede, iar vuietul triumfător al fierului, sclavul său și al tuturor forțelor aservite de el, răsună mai zgomotos. Și cu mai mult nesaț încă decît ieri, cu o putere și mai mare, Aurul suge sîngele și creierii oamenilor, pentru ca, spre seară, acest sînge, acești creieri, să se transforme într-un metal rece, galben. Bulgărele de aur este inima orașului". [30]

O asemenea imagine-idee se pare că filmul încă nu a produs. Poate că o parte din demența transformării sîngelui și creierelor în aur, în bani, cît și consecințele ei nefaste, sinuciderea celor care „pierd totul", a reușit s-o transmită Antonioni în secvența „bursei" din filmul său *Eclipsa*. „Atmosfera" bursei (a se vedea, totuși, *Banchera*, un „retro-document", și serialul TV *Crahul*) redă oarecum ceva esențial din pulsul marelui mecanism al „Diavolului Galben" și al mitului său. Dar mișcarea amețitoare a Bulgărelui de Aur și mai ales vuietul ei triumfător par a fi imposibil de imaginat și de înfățișat. După cum însuși mecanismul

real al capitalului și al forțelor lui ascunse pare scăpat de sub control, deși imaginea-idee este atît de cuprinzătoare!

Gorki scrisese *Orașul Diavolului Galben* în 1906. Între timp, Bulgărele de Aur a tot crescut, orașele sînt în mișcare, legile capitalului s-au complicat. Normal ar fi fost ca omenirea să se fi despărțit de trecutul ei rîzînd, așa cum scria Marx, referindu-se la comedie. Dar o astfel de atitudine e cu mult depășită de realitate. Însăși industria cinematografică o dovedește azi, prin aceea că finanțează negația, dacă faptul ca atare aduce profit. În acest sens, a te despărți de trecut rîzînd e ca și cum ai face-o față de viitor. Cum poți rîde de apocalips?!... Și totuși artistul autentic o poate face, căci el nu are de pierdut decît... lanțurile, adică banii, care îl țin legat de *producer*, iar arta sa, cum spunea Călinescu, începe abia de acolo de unde se termină banii! A dovedit-o în toate momentele grele ale acestui neliniștit secol și o va dovedi în continuare, așa cum anticipează deja Woody Allen în *Sleeper* și cum o confirmă an de an producțiile socialiste mai ales, nenumăratele filme demitizatoare pe această temă, unde violența și dezumanizarea, pe care le produce Aurul, au replici umane mult mai profunde, unde mecanismul „Diavolului Galben" este mult mai controlat, iar mitul lui nu poate scăpa de veghea și spiritul parodic al omului, în fine, unde soluțiile demitizării sînt fie pe linia filosofiei goethiene, fie pe cea a înțelepciunii populare, adică legate de aspirațiile omului spre adevăr, muncă, creație. Iar bucuria și rîsul le însoțesc. Asemenea lui Charlot care a putut să rîdă cît a vrut de *banker* și odată cu el a făcut să se bucure mii de oameni simpli, milioane, de fapt, de spectatori ce s-au recunoscut în „peripețiile" lui, în situațiile lui în raport cu Banul, tema-cheie, obsesie a majorității filmelor sale, cum se întîmplă mai cu seamă în *O viață de cîine*, *Goana după aur*, *Luminile orașului* sau în *Banca*, de pildă, cînd măruntul slujbaș, întruchipat de Charlot, deschide complicatele mecanisme ale uriașei case de bani pentru a-și scoate de acolo mătura și găleata!

PUTEREA

În nici un alt gen cinematografic, poate, actualitatea, temele și miturile ei nu se reflectă mai pregnant decît în *filmul politic*, adică în filmul care, în principal, se raportează într-un fel sau altul, direct sau indirect, implicit sau explicit, la *putere*. Genul însuși a devenit de altfel atît de actual și de „universal" (vezi filmul *Z*, de pildă, prototip al „paravanului" național, al „ne-

localizării" filmice, al „generalizării" unei anumite stări politice), încît se poate vorbi de acest gen ca despre un *mit modern*, ca despre „moda zilei" şi chiar ca despre o *manieră* cinematografică, dacă e să ne gîndim la „noul val" al şcolii italiene sau al celei americane, care, datorită „puterii" ce finanţează producţii „anti-sistem", au ajuns să turneze filme politice de serie, deci să comercializeze „politica" şi să-i ascundă adevăratele probleme şi dedesubturi „în spatele uşilor închise", prin fabricarea a tot felul de paravane mitice.

Semnificativ este în plus faptul că azi a ajuns să se spună în chip „alarmant": „Orice film este film politic!" Probabil, în virtutea altui fapt „alarmant", după care: „Totul este politică!" În mod evident însă se exagerează. Se poate chiar observa cu uşurinţă şi chiar postula că nu toate filmele de actualitate, genul cel mai „deschis" către probleme politice, sînt filme politice, ci numai cele care se raportează în principal la putere; în schimb, toate filmele politice, aproape fără excepţie, sînt de actualitate, mai exact, conţin mesaje pentru actualitate, mesaje politice care se referă la mecanismul vieţii contemporane, chiar dacă sînt filme „istorice", adică filme avînd istoria ca punct de plecare, ca în *Aleksandr Nevski*, *Ivan cel Groaznic*, *Richard al III-lea*, *Becket* sau *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu*. Desigur, această tendinţă de a politiza totul, de la evenimentele majore la cele banale, cotidiene, există în realitate, mai ales în realitatea acestui secol atît de agitat, din neputinţa obiectivă de a controla „civilizaţia". Apoi mai intervine dezinformarea şi fabricarea de mituri moderne. Într-o asemenea „viaţă agitată", exagerarea de care vorbim poate părea firească, încît, uneori, omul modern nu mai ştie să discearnă între evenimente şi ajunge să ia faptul banal drept fapt major sau invers, după cum, tot astfel, ajunge să ia faptul de viaţă drept fapt de ficţiune sau invers. Această confuzie este generatoarea multor mituri actuale, lucru de care ştiu să profite nu numai falşii alarmişti sau politicienii versaţi, ci şi „capitalul cinematografic" şi *producers*-ii lui.

Numai din punctul de vedere al filosofiei se poate spune că „totul este politică". Chiar din perspectivă istorică! Lenin observa că *„filosofia modernă este tot atît de partinică ca şi cea de acum două mii de ani"*, *„partidele antagoniste fiind în fond materialismul şi idealismul"*[31]. În acest domeniu, deci, nu se poate vorbi de nepartinitate, ea este un *„servilism camuflat, demn de dispreţ, în faţa idealismului şi a fideismului"*. Gînditorii au făcut şi fac politică şi, îndărătul paravanelor după care se ascund: *„nu se poate să nu vedem lupta dintre partidele existente în domeniul filosofiei, luptă care în ultimă analiză exprimă tendinţele şi ideologia*

claselor antagoniste din societatea contemporană"[32]. Desigur, faptul e de remarcat şi în lumea filmului. Căci ce se ascunde, de pildă, îndărătul filmelor politice occidentale? Lupta pentru putere! Însuşi conceptul de politică, cu toată diversitatea interpretărilor, se defineşte printr-un element comun: *puterea*. Aşadar, exprimate sau nu, îndărătul ca şi în centrul acestor filme stau „*tendinţele şi ideologia claselor antagoniste din societatea contemporană*". Se ştie, bunăoară, care sînt „riscurile meseriei" pentru regizorii italieni de stînga, sub ce presiuni politice şi sub ce ameninţări lucrează un Elio Petri, Francesco Rosi, Damiano Damiani, Dino Risi sau actorul comunist Gian Maria Volonté. Să nu mai vorbim de tragicul sfîrşit al unuia dintre cei mai mari regizori ai lumii cinematografice, Pier Paolo Pasolini! Filme ca *Salvatore Giuliano*, *Cazul Mattei*, *În numele poporului italian*, *Clasa muncitoare merge în paradis*, *Anchetarea unui cetăţean mai presus de orice bănuială*, *Lucky Luciano*, *Mărturisirile unui comisar de poliţie făcute procurorului republicii* şi multe altele constituie adevărate „dosare politice", închid în ele „cazuri" inexplicabile, cum este, de pildă, acela al dispariţiei ziaristului De Mauro în timp ce făcea o anchetă pentru Rosi, în perioada turnării *Cazului Mattei*, sau „cazuri" explicabile, ca acela legat de următorul film al lui Rosi, *Lucky Luciano*, cînd un mare mafiot, Filippo Joe Imperiale, ce fusese în relaţii cu Luciano, a cerut punerea filmului sub sechestru[33].

Asemenea opere exprimă perfect natura demitizării: forţa politică, demascatoare a artei filmului. Ele exprimă totodată poziţia claselor progresiste, ideologia clasei muncitoare, în esenţă, pentru că abordează clar tema puterii, scoţînd în evidenţă multe faţete ascunse ale mecanismului acesteia, ale antagonismelor profunde care se petrec în viaţa Italiei contemporane, poate ţara cea mai bîntuită de crize, de la cele aparent marginale pînă la crizele de guvern. Pentru a înţelege mai bine mecanismul acestor crize de guvern, care le explică şi pe celelalte, ziarele italiene au recurs la cîteva statistici instructive. Astfel, marea criză din toamna lui 1980, ar fi fost a 40-a în 35 de ani. Durata crizelor a evoluat între 7 şi 126 de zile. În medie, perioada de guvernare s-a calculat la 11 luni. Guvernul Andreotti, în 1972, cînd s-a încercat determinarea unei orientări spre dreapta, deţine recordul de guvernare minimă, iar cel de longevitate a revenit guvernului de centru stînga Aldo Moro, 27 de luni, şi în ansamblu 5 ani, schimbînd trei formule guvernamentale diferite[34]. Această criză a puterii, cu toate consecinţele ei nefaste, constituie şi obsesia filmului italian, a celui care vizează în special politicul, mafia şi violenţa, cum vom vedea.

Pentru un cineast ca Francesco Rosi, de exemplu, tema puterii este o constantă a creației sale, ba chiar *mitul* puterii, pe care îl pune în retorta demitizării, cu mijloacele inconfundabile ale tipului de cinematograf ce-i este propriu:

„Pornind de la fapte istorice — mărturisește Rosi —, *de la personaje care au trăit în realitate, caut să prezint o anumită situație reală, dar nu în termenii unui documentar* [...]; *cinematograful meu nu e un cinematograf documentar, ci un cinematograf documentat. Interpretez realitatea pentru a încerca să ating un anumit tip de adevăr...*“ [35].

Pentru a ajunge să prezinte însă „o anumită situație reală“, are nevoie de o muncă de documentare foarte complexă, muncă îngreunată și de faptul, mai ales de faptul că oameni ca Giuliano, Mattei sau Luciano au devenit în Italia un *mit*. Dar Rosi găsește căile realiste cele mai neașteptate — cum ar fi ideea de a apărea chiar el în *Cazul Mattei* — pentru „a situa filmul în contemporaneitate“, sau culege mărturiile celor care l-au cunoscut pe Luciano (cum este Charles Siragusa, ce-și joacă propriul rol în filmul *Lucky Luciano*), care să-l ducă la dezvăluirea adevărului sau a sîmburelui de adevăr învăluit în legenda și misterul create prin complicitatea dintre puterea oficială cea mai înaltă, puterea de stat, și puterea ocultă, ilegală, a mafiei și a gangsterismului. Scopul lui Rosi este de a-i face pe spectatori să înțeleagă această complicitate, să înțeleagă că

„există un joc politic format din alianțe și opoziții“: „Am dorit ca oamenii să reflecteze la posibilitățile pe care le are deținătorul unei puteri ilegale de a interveni, de a influența anumite decizii care sînt luate pe deasupra capului cetățeanului ignorant, într-un raport de interdependență între puterea legală și puterea ilegală“.

Acest tip de complicitate definește criza puterii prin care trece Italia și, în general, sistemul capitalist, felul prin care puterile de stat își ating propriile țeluri dezumanizante, alienante. Sau, cum ar zice Elio Petri, „schizoide“. Pentru el alienarea e o caracteristică a lumii lui Antonioni, a perioadei de avînt neo-capitalist, cînd viața părea lipsită de sens, pe cînd epoca actuală s-ar caracteriza printr-un „salt calitativ“: *adevărată schizofrenie a omului modern*. Prin această *sciziune* trece și titularul puterii, și intelectualul, și muncitorul, care se găsește *„împărțit între voința sa de acțiune revoluționară și obligația de a susține ritmul muncii capitaliste“* [36]. În această situație se află muncitorul Massa, personajul simbolic din filmul *Clasa muncitoare merge în paradis*, paradisul (sau infernul), în tălmăcirea lui Elio Petri, însemnînd *putere*. Prin acest personaj, regizorul analizează aspectele „schizoide“ ale puterii politice, economice etc., deci ale puterii sociale.

„În interiorul său se află toate forțele care există și în exteriorul său, din ele este clădit. [...] El este o mulțime de lucruri în același timp: stahanovist, sclav al boss-ului, interesat de producție de dragul ei, spectator TV, anarhist, clasă de mijloc, revoluționar, trade-unionist — așa cum sîntem cu toții".

După cum afirmă Petri, schizofrenia eroului său are unele aspecte pozitive, pe cînd schizofrenia celui din *Anchetarea unui cetățean...* se limitează la „folosirea patologică a puterii". Prin concepția sa înaintată, Petri depășește manicheismul, iar mijloacele pe care le utilizează, grotescul și satira, îl apropie mai mult de adevărul social, cinematograful, pentru el, ca și pentru toți cineaștii italieni progresiști, fiind un *instrument de cunoaștere a realității* (de văzut și subcapitolul „Noua funcție a cinematografului").

Interesant de remarcat e faptul că Elio Petri nu uită, atunci cînd folosește parabola sau grotescul spre a analiza și critica mecanismul puterii — mijloace pe care le-a folosit și un Eisenstein în *Vechiul și noul*, ca și un Gogol, Kafka, Gorki sau Brecht — că puterea e o armă cu două tăișuri:

„Societatea noastră absoarbe totul, prefăcîndu-l în bun de consum. Aceasta provoacă un fenomen de întrepătrundere prin care oamenii asimilează argumentele opoziției".

Pe seama acestei „asimilări", acestei „abilități a sistemului de a absorbi totul", el pune însăși acordarea marelui premiu la Cannes filmului său *Clasa muncitoare...* Așa cum afirmam mai înainte, capitalul finanțează filme anti-sistem, după cum le și asimilează — oferindu-le chiar premii — pe cele care i se opun cu vehemență. În fața unei asemenea dileme se află cineastul care lucrează în cadrul sistemului și vrea totuși să lupte împotriva lui, să trezească conștiința publicului, să dezvăluie mecanismele „schizoide" ale puterii. Capitalul știe că orice opoziție asimilată încetează de a mai fi opoziție, devine consum. Cum să lupte cineastul autentic împotriva sistemului, a cărui putere se folosește, în fond, de *politica banului ?!* Este firesc, deci, ca Petri, să afirme în continuare:

„În același timp, trebuie să ținem seama că din două-trei sute de filme, doar trei-patru au conținut social. Restul sînt povești de dragoste, westernuri, filme de suspans, lipsite de orice angajare cît de cît intelectuală, și cu atît mai puțin socială".

Așadar, sistemul și puterea, susținute de politica banului, își ascund mecanismul „schizoid" prin tendința masivă de mitizare a lui, prin această bandă rulantă mercantilă, avînd, pe de altă parte, de asimilat opoziția a trei sau patru filme cel mult pe an, așa cum de altfel s-a și întîmplat în Italia ultimilor ani, cînd au

reușit aproape s-o anihileze sau s-o facă inofensivă, prin trista realitate că filmul politic a ajuns produs de serie!...

Încă o dată vedem cum banii se manifestă *în calitate de putere care inversează totul*, care face din valoare o non-valoare, confundînd-o și substituind-o una cu alta, hrănind complicitatea, confundînd și substituind puterea oficială cu o putere ilegală. Să ne amintim ce spunea Ermil Zotîci Ahov, personajul lui A. Ostrovski: „*Banii aduc puterea !*" Deci și puterea, pe care banii o hrănesc, au calitatea de a inversa totul. Cine posedă bani poate face, cum scrie Marx, ca puterea socială — care include puterea politică, economică, militară etc. — să devină puterea privată a unei persoane private. Și Shakespeare afirma prin gura lui Timon că aurul „*îi cinstește pe tîlhari, le dăruiește titluri, plecăciuni și-i așază în rîndul senatorilor*", cu alte cuvinte, le dă puterea, dar o asemenea „putere tîlhărească" este o putere alienantă și care se alienează, la fel ca *esența* banilor, avînd o capacitate înstrăinată și „schizoidă". „*Cît de mare e puterea banilor, atît de mare e și puterea mea*"; asemenea rațiuni, prin care Marx comentează unele versuri din *Faust* al lui Goethe, precum: „*De pot vreo șase armăsari să mi-i plătesc,/Nu e puterea lor și-a mea ?*", sînt specifice societăților alienante, în special din epoca modernă timpurie, cînd viața a început să fie *orînduită* după anumite principii de tip machiavelic, ea pierzîndu-și parcă facultatea de a se orîndui singură, dominată fiind de atitudinile politice lipsite de scrupule morale, subordonînd morala față de politică, și unde, pentru atingerea puterii, se folosește orice mijloc, inclusiv înșelăciunea, violența și crima, conform devizei „scopul scuză mijloacele". Iar cine se consideră o *personalitate excepțională*, ca Humboldt, este *un virtual candidat la putere!* Bineînțeles, totul depinde, în ultimă instanță, de cît de mare e puterea banilor!

Asemenea rațiuni, proprii societăților „schizoide", după care se conduc frîiele puterii, au căpătat în timpul nostru forme concrete dintre cele mai înșelătoare, „culmi" de neimaginat, cum se întîmplă, de pildă, în America contemporană, unde evenimentele politice scapă de sub control, iar adevărul e ca un aisberg care nu-și arată îndrăzneților investigatori decît o mică parte. Și totuși, filme ca *Vînătorul de conștiințe*, *Paravanul*, *Candidatul*, *Oamenii președintelui*, *Chicago fierbinte* sau un serial ca *În spatele ușilor închise* au marele merit de a trezi conștiința publicului prin încercarea de a sonda realitatea dincolo de partea ei „vizibilă", de a dezvălui viciile puterii și multe adevăruri despre mecanismul ei „complicitar". Sistemul, desigur, ca și în cazul filmelor politice italiene, încearcă să transforme în produs de consum conținutul acestor filme, dar oricît de mare i-ar fi puterea absorbitoare, el

nu poate estompa complet forța mesajului politic pe care ele îl transmit, vehemența negației și conștiința unei opoziții democratice, demitizatoare. De aceea asemenea filme sînt atît de importante și se bucură de un ecou internațional, chiar dacă problemele pe care le dezbat au o sorginte prea particulară! Sistemul le absoarbe, mai bine zis le înăbușă prin alte producții de serie, dar nu poate anula din conștiința spectatorilor acele adevăruri pe care ele le-au trezit. Și deseori — vorbind în termeni socio-axiologici — trei sau patru asemenea filme memorabile pot face și chiar fac cît toate cele trei sau patru sute de filme comerciale la un loc! Iar sistemul știe că un singur film politic autentic nu poate fi concurat de sute de filme pseudopolitice, de toate încercările — oricît de viclene și rafinate — de a mitiza realitatea, de a escamota „culisele" puterii, adevărurile pe care ele le ascund.

Astfel, un film precum *Candidatul* — turnat de un regizor-reporter în campaniile electorale, Michael Ritchie, și produs de Robert Redford, care deține și rolul principal — arată, pornind de la cazuri reale, *cum* se *fabrică* în America o „personalitate excepțională", adică un virtual candidat la putere, respectiv la postul de senator al Californiei, reușind un mare spectacol politic de tip fellinian. Căci puterea, ca și drumul către putere sînt văzute aici ca o enormă mascaradă. Fiecare „frază" — începutul, mijlocul și scopul final — trece prin și uneori se reduce doar la *propaganda politică*, întreținută de mass-media și condusă de echipe de profesioniști electorali. Învăluite în această propagandă dirijată, minciuna și adevărul se întretaie, ca și mitizarea și demitizarea evenimentelor politice. Puterea pare pînă la urmă să fie o problemă de publicitate și deci de bani. Aproape tot filmul e văzut prin această prismă, a publicității, a modului cum tehnicienii *mass-mediei* „taie la montaj", escamotînd adevărul. Banda sonoră a filmului e dovada cea mai clară a controlului publicitar, fiind mereu „subiectivă", făcută adică din punctul de vedere al realizării tehnice a publicității cerute, comandate, deci plătite, de oamenii din jurul lui Bill McKay, candidatul democraților. Astfel, realitatea obiectivă e ascunsă în mister, dar spectatorul înțelege acest lucru, înțelege că faptul politic însuși, candidatura propriu-zisă, sînt caragialești, desigur la proporții americane, iar scopul este compromis, ridicol, pus la îndoială.

Să ne amintim de *înșelătoria insidioasă* de care vorbea Barry Commoner, ascunsă în mult-lăudata productivitate și tehnicitate a societății moderne. Printre cauzele care pot duce la faliment politic final, adică pot duce omenirea de rîpă, el enumera și *„luxul de a nu informa cetățenii despre ceea ce ei trebuie să știe*

pentru a-şi exercita dreptul de control politic", ca şi „*luxul de a înmormînta problemele dezvăluite de logică în hăţişul unei propagande egoiste şi interesate*".[37] În acest sens, e semnificativă în *Candidatul* secvenţa „regizării" unei confruntări între Bill şi candidatul oponent. În cadrul publicităţii dirijate, „totul este politică": nimic nu le scapă candidaţilor la putere, nici problema poluării, nici cea a şomajului,a criminalităţii, a violenţei, a prostituţiei, a învăţămîntului, nici conflictul dintre generaţii, dintre albi şi negri, dintre săraci şi bogaţi etc., nimic nu pare să fie omis, nici o problemă, fie simptom sau criză, pe care ei să nu-şi propună să o „rezolve", să găsească „o cale mai bună"! Însă, aşa cum se spune spre final, „*toţi ştiu că e o mascaradă, cîţi bani au investit în ea, dar unii cred cu adevărat*".

De altfel, cum vom vedea şi la alt punct al acestui capitol, *mass-media* e folosită de către putere drept instrument de propagandă politică în toate filmele cu această temă, mai ales în perioada de mare dezvoltare tehnologică a ei. Acest „început" este ilustrat de filmul lui John Ford *Înfrîngerea*, un alt film politic, al cărui motiv central îl constituie tot lupta pentru putere, însă dintre o putere „învechită" şi una „nouă"! Într-un oraş din New England, un primar din vechea generaţie, cinstit, trup şi suflet pentru oraş, este învins în alegeri de un alt candidat, un mijlocitor al marilor mecanisme ale puterii, un pion, un pod de lansare sau un paravan al marilor magnaţi. Primarul „ideal" (Spencer Tracy) e demodat, nu mai corespunde noii realităţi *rapace* a Americii superindustriale care se năştea, fiind învins de sloganele publicitare, de forţa mass-mediei — acest instrument fantastic de propagandă politică, sprijinit din umbră de bănci, de milionarii oraşului (care pînă atunci fuseseră ţinuţi în frîu de vechiul primar şi, pentru ca ei să-şi poată face jocul liber, acesta trebuia înlăturat). Aşadar, Banul, ca să aducă puterea, se foloseşte fără scrupule morale de mijloacele moderne de propagandă, de radio, presă, televiziune etc., ca de nişte mijloace ideale ale mitizării şi mistificărilor politice. Începînd cu *Dictatorul*, *Cetăţeanul Kane* şi pînă la noile filme politice americane citate, aceste mijloace moderne de mistificat căile puterii, inclusiv ale violenţei şi crimei, au devenit personaje de prim-plan. Cu atît mai mult cu cît forţei lor li se adaugă abuzul făţiş al puterii, cum s-a întîmplat, de pildă, în perioada mcchartystă, perioadă ilustrată perfect de filme precum *Vînătorul de conştiinţe* şi *Paravanul*, şi nu mai puţin de *Cei mai frumoşi ani* şi chiar *Un rege la New York*, în secvenţa, curajoasă la acea vreme (filmările s-au efectuat în mare secret), cînd regele Shahdow, suspectat de simpatii procomuniste şi chemat în faţa Comisiei pentru cercetarea

activității anti-americane, produce o inundație generală, pornind de la un gag tipic chaplinian. Sfidarea Comisiei și a practicilor ei abuzive seamănă într-un fel cu acel „*Și mai duceți-vă dracului !*", replică pe care eroul lui Ritt o spune în finalul filmului *Paravanul*. Este atitudinea a foarte multor oameni valoroși puși pe „lista neagră" *(blak-listed)* în acea perioadă (1950—1953), dar și a numeroși oameni obișnuiți, cum e H. Prince (Woody Allen), un simplu casier, care — ca „paravan" a trei scriitori interzișI — parcurge drumul conștientizării, de la o stare naivă la una politică; atitudine față de „vînătoarea de conștiințe" pe care o declanșase un „vînător" de tristă amintire ca Joe McCharty, un „*epigon al lui Hitler. Acești oameni, din fericire, se nasc rar, dar se nasc. Dacă se va mai naște unul, ce va face omenirea ?*" Așa se termină filmul *Vînătorul de conștiințe*, cu o astfel de întrebare adresată lumii. Mijloacele folosite sînt, deci, ale filmului-document, lansat în special de cinematograful politic italian. Filmul e plasat în actualitate și întrebările lui se adresează situațiilor recente prin care trece America. O reporteriță face o anchetă și încearcă să reconstituie viața și faptele lui McCharty (în alt context, desigur, asemenea tinerei regizoare din filmul lui Wajda *Omul de marmură*, care voia să afle mecanismele puterii din perioada stalinistă, prin intermediul ascensiunii și prăbușirii unui erou polonez). Stilul filmului e mai degrabă cel lansat de Coppola, preluat de *noul val* al filmului american. Teroarea din *Nașul*, neîncrederea, suspiciunea, le găsim și aici. Adevărul care iese treptat-treptat la iveală prin interviurile reporteriței este cumplit. Comisia de anchetă a lui McCharty a avut atîta putere încît a făcut să se *teamă* nu numai poporul, ci și senatul S.U.A., și chiar președintele țării. Ca și în *Paravanul* sau *Cei mai frumoși ani*, vedem cum abuzul de putere introduce suspiciune în oameni, nesiguranță, violează drepturile omului, pătrunde cu brutalitate în viața intimă a oamenilor, contestă valoarea, înăbușă libertatea. Cruzimea, nedreptatea, sadismul lui McCharty (Peter Boyle), vînătorul acelor conștiințe — și el le vîna pretutindeni — care, chipurile, se opuneau „felului nostru de viață", sînt transmise cu o mare forță de adevăr, mai ales în secvența finală, cea a „procesului". Americanii, prin *Nașul*, au antologat un stil de anchetă care își dovedește vigoarea autenticului și specificul inconfundabil cu fiecare nouă încercare, de cîte ori cineastul îndrăznește și are posibilitatea să facă „procesul" puterii, ca în *F.I.S.T.*, filmul unui alt valoros cineast, Norman Jewison, ca să dăm un nou exemplu.

În toate aceste cazuri, așadar, se deconspiră mijloacele ascunse ale puterii, în măsura în care sistemul o permite sau nu poate

percepe şi deci absorbi semnificaţiile implicite, infraestetice ale filmelor, mijloace care, pe zi ce trece, devin tot mai moderne, mai „tehnice" şi mai specializate, impunînd creatorilor găsirea unor căi artistice inedite, capabile să „controleze" acest mecanism, cum procedează Kubrick sau Coppola, regizori extrem de interesaţi de tot ce înseamnă tehnică. De altfel Coppola, prin *Conversaţia*, a şi reuşit să găsească, după ani de cercetări, metafora semnificativă care defineşte azi Sistemul. Ideea de a *spiona* viaţa oamenilor, de a face abuz de putere, de a introduce teamă, suspiciune şi nesiguranţă, a ajuns în zilele noastre la un adevărat angrenaj apocaliptic de mijloace, cum ne-o dovedesc filmele despre perioada mcchartystă, ori mai recent, despre afacerea Watergate, cum sînt *În spatele uşilor închise* sau *Oamenii preşedintelui*, ce se ocupă de scandalul politic care l-a determinat pe Nixon să demisioneze. Fapte prevăzute de Coppola şi configurate în *Conversaţia*, metaforă a „comunicării" moderne, mai exact, a incomunicării, a imposibilităţii de a dialoga într-o lume în care fiecare vorbă poate fi interceptată şi unde viaţa individului e în continuu pericol. Iată ce mărturisea regizorul, cînd filmul său primea Marele premiu la Cannes:

„La început am avut intenţia să fac un film despre noţiunea de viaţă particulară, folosind drept pivot viaţa unui spion profesionist, a unui om plătit ca să înregistreze conversaţii. Era un film de groază pe o temă contemporană în care studiam viaţa necunoscută a acestor profesionişti, principiile lor, ambiţiile lor, relaţiile lor cu femeile. Nici nu-mi trecea prin cap ce avea să se petreacă în 1973 în Statele Unite. «Instalatorii» de la Casa Albă, Watergate, dosarele Elssberg... cine ar fi putut prevedea toate acestea? Astăzi ştim că există un adevărat «underground» al spionilor şi agenţilor «siguranţei», care operează aproape peste tot pe contul firmelor, al personalităţilor, al grupărilor politice etc." [38].

Conversaţia reuşeşte să transmită acest mesaj înfiorător. Imaginea finală a spionului — interpretat de Hackman — complet izolat, răvăşindu-şi casa, căci el însuşi este spionat la rîndu-i, pare imaginea unei fiinţe rătăcite în univers, un „schizoid" modern, dezumanizat, aproape un obiect.

Aşa cum spune Coppola, tot atunci: *„Am vrut să arăt naşterea unei îndoieli, a unei conştientizări a acestui personaj"*, numai că faptul ca atare nu-i posibil într-un sistem unde victimă şi călău se confundă, unde minciuna se substituie adevărului, iar puterea îşi fabrică propriu-i mit. În general, orice putere plăteşte cu bani grei propria mitizare, însă arta autentică, mai devreme sau mai tîrziu, a ştiut întotdeauna să-i destrame aura ce-o înconjură şi cu mijlocele ei specifice să-i arate adevărata faţă. Demitizarea puterii lui Hitler într-un fel se desfăşoară în *Dictatorul*, într-altul în *Ultimele zece zile* şi cu totul diferit în *Adevărata faţă a fas-*

cismului sau *Teheran '43*. Ca şi cea a lui Mussolini şi a ascensiunii fascismului în Italia: într-un fel se produce într-un documentar ca *Cezarul galben* şi într-altul în „filmul documentat" *Afacerea Matteotti*, care prezintă în fond, pornind de la asasinarea lui Matteotti, cum afirmă însuşi Vancini, *„istoria unui dezastru, înfrîngerea democraţiei în Italia"*.[39]

Despre mesajele actuale ale unor astfel de filme aproape că nu mai trebuie discutat. Căci, cum am spus deja, în cazul filmului politic lucrurile nu se petrec în „cerc închis", nu rămîn adică la un nivel strict istoric ci au o deschidere spre actualitate (ca, de pildă, *Kagemusha* sau *Teheran '43*), se referă la puterea prezentului şi la posibilele sale traiectorii viitoare. Iar faptul este valabil atît pentru filmele care se inspiră din istoria apropiată — cum ar fi cele legate de cucerirea puterii populare sau de alte aspecte fundamentale privind problema puterii în socialism — cît şi pentru filmele care se inspiră din evenimente istorice mai îndepărtate. Eroii ce dau titlul unor filme ca *Şciors* sau *Ceapaev* privesc Revoluţia prin ochii poporului (asemenea lui Nevski, care vedea unitatea naţională tot prin ochii poporului), cu toţii fiind fii de ţărani. Apoi finalul lui *Aleksandr Nevski* trimite direct la actualitatea vie din perioada realizării filmului, la evenimentul imediat: mobilizarea oamenilor sovietici la lupta împotriva cotropitorilor hitlerişti. În acelaşi sens pot fi privite filme ca *Nunta* şi *Cenuşă şi diamant* sau *Sărmanii flăcăi* şi *Rapsodia ungară* etc. Iar la noi, pelicule istorice ca *Buzduganul cu trei peceţi* sau *Vlad Ţepeş* se leagă direct de filme precum *Puterea şi Adevărul* şi *Clipa*, nu atît prin faptul că sînt tributare aproape aceloraşi modele ideologice şi unor tratări care „închid cercul", cît prin aceea — şi acest lucru primează — că privesc puterea ca putere a poporului. Un caz aparte îl constituie însă *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu*, operă de rafinament eseistic, ale cărei virtuţi se află într-o măsură în tradiţia lui *Ivan cel Groaznic* şi *Richard al III-lea*, nu numai în privinţa unor mijloace de expresie cinematografică, ci mai ales a Ideii centrale: puterea este văzută (într-o cheie diferită de cea din *Patton*, de exemplu) ca o exacerbare a eului, ca un mit al individualităţii absolute, ruptă de istorie, dar scindată de ea. Desigur, se poate spune că el seamănă şi nu seamănă cu cele două ilustre filme citate. Nu seamănă, pentru că întregul respiră o atmosferă specifică, în cea mai directă şi autentică tradiţie românească, revoluţionînd imaginea Renaşterii noastre, destul de ciuntită în alte filme istorice. Seamănă, pentru că uneori părţile „coincid": alegerea aceleiaşi epoci, ideea că trecutul e glorios, iar prezentul e tulbure, ideea de tragedie cu final tipic shakespearian, faptul că tustrei eroii

sînt „groaznici": au obținut puterea și o mențin printr-un lanț de crime, Rațiunea pusă în slujba Instinctului, asemănarea unor scene („catafalcul" și ideea „șirului", amintind de atîtea alte filme, începînd cu *Comoara lui Arne*), a unor personaje (Moțoc și Richard), apoi eclerajul, plastica expresionistă, comportamentul ceremonial etc. Însăși paranoia de care sînt atinși în final (Lăpușneanu desprinzîndu-se astfel de orice tradiție literară sau folclorică), este un element comun, ca și moartea ce urmează în chip firesc, căci altă cale nu există pentru a stîrpi răul de la rădăcină. Acest sfîrșit al puterii este o consecință a mitului ei: iluzia puterii îi duce pe eroi la nebunie, îi condamnă la agonie, îi mistuie în singurătate. Iar efectele se transmit asupra lumii ca o boală universală. Patima puterii îi macină încet-încet pe acești bolnavi, care se prăbușesc în neputință, asemenea lui John Gabriel Borkman, personajul din piesa cu același titlu a lui Ibsen.

Desigur, puterea e un mit, o iluzie, un miraj, căci nimeni nu se poate lăuda că o are și o stăpînește cu adevărat, cu atît mai puțin *sosia* ei, ca în *Kagemusha*. Puterea lui Lăpușneanu este, în filosofia filmului, deșartă. Ce putere putea să aibă atunci un domnitor și o Moldovă? (a se vedea scena dintre Lăpușneanu și Vizir de la curtea Sultanului). O *putere deznădăjduită !* Însăși inițierea micului Bogdan — canavaua filmului — în tainele puterii, nu spulberă mitul ei, în speță, al tronului, pe care angulația îl transformă în personaj principal. În fond, puterea este deznădăjduită ca însăși Ignoranța care o hrănește. De aceea, nimeni, niciodată, nu poate să fie „stăpînul întregii lui puteri", cum spune Márquez, cel ce ne dă în romanul său *Toamna patriarhului* modelul puterii și al mitului prin care ea se menține, ca și modelul prăbușirii (destrămării) ei. Omul Puterii este un tiran și o paiață, care *„încearcă să compenseze un destin infam prin cultul fierbinte față de viciul solitar al puterii, devenind victima sectei sale"*, cuvinte care parcă l-au inspirat pe Coppola în crearea acelui colonel-profet din *Apocalypse Now*; orice putere excesivă este absurdă, vătămătoare, iar uciderea profetului de către tînărul soldat pare firească, fiind dorită nu numai de superiorii lui, care i-au încredințat această misiune, dar chiar de însuși poporul junglei, cel ce făcuse din el un cult, un fel de Marele Anonim blagian sau un fel de Zamolxe, om, rege și zeu. Moartea lui e o dovadă că puterea nu poate fi eternă, că, la fel ca și în cazul dictatorului lui Márquez, *„timpul de nemăsurat al eternității se terminase"*, cuvinte cu care se încheie romanul. Fără îndoială, mitul puterii absolute se adapă din puterea relativă existentă în mod real, concret, manifestîndu-se ca abuz, corupție, crimă, violență etc.

Într-un film precum *Apocalypse Now* avem imaginea extrem de vie a acestui adevăr, dar şi mai puternică parcă este aceea din *Vînătorul de cerbi* al lui Cimino. Ambele filme tratează despre invazia unei mari puteri, S.U.A., în ţări asiatice. De fapt, Coppola îşi plasează spectacolul său livresc, fellinian şi viscontian, oarecum în aspaţial, rupînd aici cu „stilul" său, ce a făcut şcoală, metafora sa asupra Războiului — căreia îi va replica, parcă, Kurosawa în *Kagemusha* cu o metaforă asupra Păcii — hrănindu-se cu metafizică orientală, cu ritualuri primitive, cu muzică de Wagner şi elemente de tragedie antică, amintind de filme ca *Ludwig* şi *Satyricon*; italianul americanizat *Coppola* pare aici complexat de cultura europeană în care, totuşi, s-a format, cochetînd cu fabulaţia şi personaje-simbol, cu cele mai savante mijloace cinematografice, în intenţia de a face din violenţă un spectacol apocaliptic, comparabil poate doar cu documentare gen *Kamikaze*. Dealtfel cuvîntul-obsesie al filmului, pe care-l rosteşte de nenumărate ori profetul (Marlon Brando), şi chiar moare cu el pe buze, este *horror*. Ceea ce proroceşte demiurgicul personaj, groaza, spaima, oroarea faţă de lume, anxietatea etc., sînt la antipodul cuvîntului biblic, rîul şi pomul vieţii, fericirea veşnică, pe care le promite *Apocalipsa* lui Ioan Teologul. Profetul biblic începe prin a spune: *„Fericit este cel ce citeşte şi cei ce ascultă cuvîntul acestei prorociri şi păstrează cele scrise în aceasta ! Căci vremea este aproape"* (I, 3). În schimb, într-una din cărţile colonelului-profet, soldatul care îl ucide, citeşte: *„Aruncă bomba !"* Apocalipsul biblic se abătea asupra Răului („Balaurul", „Fiara", „Desfrînata cea mare" etc.), iar celor drepţi le aducea fericirea veşnică *(„vremea este aproape")*. Pe cînd profetul modern vrea să arunce „bomba" asupra lumii întregi. Dar ca în naivele filme americane de *science-fiction*, el este „oprit" la timp. De cine însă? De instrumentul unei mari puteri invadatoare! Gratuitatea filmului lui Coppola stă în această tentă de *science-fiction*. În mari efecte de pirotehnie, care într-un final atomic încearcă să fixeze că „apocalipsul este aproape": aici şi acum, „Apocalypse *Now*"! Într-adevăr, prin ceea ce vedem, ca şi în partea a doua a *Vînătorului de cerbi*, universul însuşi pare cuprins de un apocaliptic sfîrşit, de spaima întunericului veşnic, a violenţei de nedescris, a dezumanizării totale, în care omul şi ideea de om nu mai există, oroarea înlocuindu-le, ca o stare sălbatică naturală, în care „duşmanul" ajunge un simplu obiect de pariu într-un groaznic joc de-a moartea: aici puterea banului culminează cu însăşi uciderea omului!

Dar ce altceva ascunde orice mit al puterii?! Oroarea îi ocupă tot spaţiul dintre absolut şi relativ. Şi în filmul lui Schlöndorff,

Toboşarul, o parabolă a „puterii naziste", a minciunii şi monstruozităţii ei, oroarea este personaj principal. Ea e văzută însă prin disproporţia grotescă dintre spectrul puterii hitleriste, al oricărei puteri de tip fascist, şi imaginea reală a micimii ei, a ororii abaterii de la legile naturii, configurată ironic prin Oskar, eroul filmului, un pitic cu o tobă de tinichea atîrnîndu-i de gît, un om anormal într-o lume anormală. Oskar, iniţial, nici nu vrea să se nască într-o astfel de lume, totuşi se naşte (căci tătăl lui îi promisese acea tobă de tinichea, la fel făcuse şi tatăl lui Făt-Frumos, numai că împăratul îi promisese „tinereţe fără de bătrîneţe şi viaţă fără de moarte"!); cînd împlineşte vîrsta de trei ani, nu vrea să mai crească: scîrbit de ceea ce vede, în familia lui şi pe stradă (asista la naşterea „SS"-iştilor), hotărăşte, probabil, în felul acesta, să oprească istoria în loc! O asemenea tratare parodică a Puterii sau una profund realistă, ca în *Vînătorul de cerbi* sau *Destinul lui García Lorca*, o demitizare în stilul filmului politic italian a mistificării morţii marelui poet spaniol, ucis de falangişti la începuturile franchizării Spaniei, sînt de preferat viziunii metafizice din *Apocalypse Now*, al cărui mare premiu la Cannes, alături de *Toboşarul*, se justifică, poate, prin „influenţa" celor 30 de milioane de dolari, cît a costat filmul... *Toboşarul* ia un mare premiu într-un moment semnificativ: valoarea filmului indică faptul că în contextul atîtor mişcări neofasciste şi al unei situaţii internaţionale în impas, care încearcă cu desperare să se salveze printr-o nouă ordine politică şi economică, cinematograful trebuie să se schimbe şi el, rupînd cu comercialul, o astfel de mişcare producîndu-se şi în R.F.G., unde în ultimul deceniu vreo 300 de cineaşti au produs cam o mie de filme anticomerciale, toate peste linia medie ca valoare. Zeci de cineaşti progresişti de mare talent ca Schlöndorff, Lilienthal, Herzog, Fassbinder, Syberberg, Wenders, Schroeter, Kluge, Aust, Eschwege, Janine Meerappel, Margarethe von Trotta etc., personalităţi scriitoriceşti marcante ca Günter Grass, Heinrich Böll sau ca dramaturgul Peter Handke, care a realizat o remarcabilă transpunere filmică modernă a operei lui Goethe *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, sute de actori, scenografi, compozitori etc. revoluţionează cinematograful pe calea filmului social şi politic, implicîndu-l în aproape toate evenimentele fierbinţi ale ţării lor şi ale lumii, în dorinţa de a trezi conştiinţele în lupta comună pentru Adevăr, împotriva minciunii, crimei, violenţei, neofascismului, a tuturor nedreptăţilor. E cît se poate de important că o astfel de mişcare vine din ţara unde s-a născut ciuma nazistă, cel mai groaznic flagel cunoscut pînă acum de omenire. Ridiculizarea „din

interior" a Puterii (fasciste) este salutară, căci nimeni nu cunoaşte şi nu simte mai bine spiritul german ca germanii înşişi.

Această modalitate, dealtfel, a parodierii puterii „schizoide", ca ax al unei vieţi politice bazată pe relaţia de dominare-subordonare, a stat întotdeauna în avangarda mijloacelor filmului politic, folosită cu strălucire de „explozia sovietică" în secvenţe antologice din pelicule clasice ca *Greva*, *Vechiul şi noul*, *Crucişătorul Potiomkin*, *Sfîrşitul Sankt-Petersburgului*, *Dezertorul*, *Ivan*, *Pămînt* etc., apoi de alte şcoli şi cinematografii socialiste, ajungînd astăzi să joace, de exemplu, un rol important în naşterea şi „explozia" cinematograrfică a Chinei, care îşi face tot mai semnalate prezenţele, chiar şi într-un festival ca cel de la Cannes; iar aprecierile nu trebuie să ne surprindă, dacă e să ne gîndim la felul extrem de interesant în care sînt folosite mijloacele parodice şi groteşti într-un film precum *Zîmbetul unui om chinuit*, spre a sublinia ideea de nedreptate pe care o săvîrşeşte Puterea (reprezentată aici de „grupul celor patru"), scoţînd şi mai pregnant în evidenţă Adevărul, pentru care luptă şi suferă un tînăr ziarist cinstit şi familia sa. Sinceritatea şi tratarea nedogmatică a unui astfel de subiect se împacă de minune cu limbajul parodic. Desigur, exemple — în acest sens — de mare rafinament, adevărate modele, le găsim la Kurosawa, în filme ca *A trăi* şi *Dodes'ka'den*, la Buñuel, în *Viridiana* sau *Jurnalul unei cameriste*, la curentul „Free cinema" — la Clayton, Schlesinger, Anderson, Richardson, Lester etc., în filme ca *Drumul spre înalta societate*, *Billy Mincinosul*, *If...*, *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*, *Spilul* — sau la Fellini, în *Prova d'orchestra*, splendide parabole ale relaţiei de dominare-subordonare, ale puterii în forme alienante.

Tema puterii, aşadar, îşi găseşte expresia cinematografică — mitică sau nu — în cele mai complexe structuri, ca şi în cele mai simple, cum am văzut, de la pelicule care încearcă să pătrundă mecanismele ascunse ale puterii, întreg *Păienjenişul* ei (ca să ne folosim de titlul sugestiv al unui important film politic francez), pe linia deschisă de un *Nu iese fum fără foc*, adevărate rechizitorii ale „mafiei" alegerilor electorale (*„putem ajunge pe lună* — spune un personaj — *dar nu putem dovedi că o fotografie e trucată"*), la noile filme politice americane sau italiene, ca şi la cele ale „noului val" sovietic sau polonez, cum ar fi *Femeia stranie*, *Fără anestezie*, *Omul de marmură*; de la filme în care mitul puterii se menţine prin „ruptura" dintre personalitatea istorică şi popor, gen *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu*, sau, dimpotrivă, prin „sudura" diabolică dintre Stăpîn şi Sosia lui, ca în *Kagemusha*, dintre Conducător şi Societate, dintre Dirijor şi Orchestră, ca în *Prova d'orchestra* sau *Dirijorul*, la altele, unde întreg mecanismul

puterii şi chiar esenţa ei apar din dezvăluirea misterului unei rafinate păcăleli *(Cacialmaua)* sau a unei „simple" relaţii soţ-soţie *(Rejeanne Padovani)*, şef-subaltern *(Jucăria)*, învingător şi învins *(Duel în Pacific)*, colonialist-băştinaş *(Omul Vineri)*, vecini răi şi vecini buni *(Valea tutunului)*, tată-fiu *(Padre padrone)* etc.; în fine, de la un film ca *Chicago fierbinte* la *Sleeper*, de la document la parodie. Adică cineaştii pot arăta cît mai obiectiv cu putinţă că omenirea se află pe un butoi cu pulbere şi pot, în acelaşi timp, să privească cu optimism viitorul ei: din toată „puterea politică" nu rămîne decît „nasul", care ajunge şi el, în viziunea parodică a lui Woody Allen, sub roata unui compresor...

VIOLENŢA ŞI MAFIA

În *Naşul*, în *F.I.S.T.*, ca şi în alte filme despre mafie, au loc, spre final, procesele unor *capo-mafioso* sau ale unor şefuleţi mai mărunţi, ale unor cartofori şi şantajişti, care sînt aproape nişte reproduceri ale audienţelor publice organizate de Comisiile de anchetă asupra criminalităţii, cum ar fi, de pildă, cea prezidată de senatorul Kefauver în 1950 la Washington. „*Ştiţi ce-i Mafia ?*", este întrebat mafiotul. „*Cum aţi spus ?*", face el mirat. „*Mafia*", repetă consilierul juridic, "*M-a-f-i-a*". „*Îmi pare rău, dar nu ştiu despre ce vorbiţi*". Judecătorul, uimit la rîndul lui, replică: „*N-aţi mai auzit pînă acum acest cuvînt ? Nu citiţi ziarele ?*" „*Nu*", sună sardonic răspunsul, „*Nu stau bine cu vederea*". În alte oraşe, Comisia pare în derută în faţa unor asemenea „nevinovăţii", a unor răspunsuri atît de naive, în genul: „*Ce e Mafia ? Habar n-am ce-i aia Mafia !*"[40] Iar spectatorul, care a urmărit acţiunea şi ştie bine cine se află în faţa Comisiei, este şi el la fel de mirat, mai exact, derutat de astfel de replici — „şablon", de parcă s-ar afla în faţa unor înţelegeri tacite. De fapt, în faţa *unei* înţelegeri tacite. În limbaj mafiot, ea se numeşte *omertá*, adică *conspiraţia tăcerii*. Datorită acestui fel de a se „exprima", *deconspirarea* pare imposibilă. Şi, într-adevăr, după cum ne informează Kenneth Allsop, în cei patru ani de putere totală a lui Al Capone, de pildă, adică între 1927 şi 1931, s-au înregistrat 227 de omoruri între gangsteri şi nici o condamnare; la Chicago, timp ce 40 de ani (1919—1959), după cercetarea a 929 omucideri comise între bande rivale, doar 16 inşi au fost condamnaţi, dintre care cîţiva au obţinut apoi eliberarea, făcînd apel la Curtea Supremă. Desigur, cauzele „absolvirilor", ale sutelor de „dosare clasate", sînt de naturi diferite, în joc intrînd banul, puterea,

şantajul, crima etc. Însă o cauză fundamentală o constituie însuşi *mitul* pe care mafia şi-l creează şi îl menţine în jurul ei tocmai prin această fantastică „conspiraţie a tăcerii", (ca în filmul difuzat la noi chiar sub titlul *Conspiraţia tăcerii*), a cărei încălcare se pedepseşte cu moartea. Între respectarea regulilor ei specifice şi violarea lor se dezvoltă întreg *conflictul* filmelor politice italiene, de exemplu, pe tema Mafiei, începînd cu *Sfidarea* lui Rosi şi culminînd cu unele dintre filmele lui Damiani în special, cum ar fi *Cînd se arată cucuveaua*, *Cea mai frumoasă soţie*, *Mărturisirile unui comisar de poliţie făcute procurorului republicii* sau *De ce este ucis un magistrat*, un fel de *ars poetica* a cinematografului politic, aşa cm îl vede azi regizorul. „Conflictul" se află, pe plan estetic, la interferenţa celor două *limbaje-atitudini*, cel la *mitizării* şi cel al *demitizării*, care, în mod ideal, se găsesc într-un raport dialectic. Ambivalenţa genului se naşte însă, cum vom vedea, tocmai din dereglarea acestui raport.

Interferenţa de care vorbim, pînă să devină configuraţie filmică, s-a aflat de fapt în realitate, ca luptă dintre tendinţa mafiei de a-şi învălui practicile necurate într-o aură mitică, de a menţine cît mai mult „secretul" ei prin *omertá*, şi tendinţa sănătoasă a societăţii de a ridica vălul, de a deconspira activitatea mafioţilor. Iată ce declara Kefauver după audierile Comisiei prezidată de el:

„Unii martori despre care avem motive întemeiate să credem că ne-ar fi putut spune cîte ceva despre Mafie, au căutat să ocolească acest subiect, de parcă ar fi fost un basm sau o legendă istorisită copiilor din Sicilia, unde s-a născut Mafia. Dar Mafia nu este un basm. Este o realitate sinistră care a lăsat pe obrazul Americii urmele a aproape tuturor violenţelor criminale care se pot concepe, inclusiv asasinatul, traficul de droguri, contrabanda, extorcarea de bani, negoţul cu carne vie, răpirea şi şantajul exercitat asupra muncitorilor" [41].

Oricum, de la acea organizaţie clandestină din secolul al IX-lea, formată de băştinaşii Siciliei pentru a duce în secret lupta contra cotropitorilor arabi, sau de la acel an 1282 — o altă teorie privind obîrşia mafiei — , cînd ţăranii sicilieni s-au răsculat şi i-au măcelărit pe invadatorii francezi, animaţi de strigătul: *„Morte alla Francia, Italia anela"* („Moartea francezilor e năzuinţa Italiei"; se pare că iniţialele acestui strigăt războinic au dat numele Mafiei), şi pînă la forma modernă a organizaţiei, aceea de a alcătui la scară naţională un cartel al crimei — ca în timpul lui Al Capone — care să deţină controlul asupra industriei şi vieţii sociale din marile oraşe americane, care să-şi instituţionalizeze puterea, ajungînd să fie un fel de stat în stat, infiltrîndu-se la toate nivelurile ierarhice ale mecanismului politic (cum e

afacerea Watergate), trebuie să recunoaştem că e o mare prăpastie, un drum invers, fără întoarcere (vezi în acest sens zguduitorul documentar despre culisele mafiote: *Fructuoasele afaceri ale mafiei*). De altfel, însăşi istoria contemporană a Mafiei, reflectată în unele filme de referinţă, ne prezintă foarte pregnant această „evoluţie". Fără îndoială, există o distanţă de sensibilitate, de viziune între *Micul Cezar*, *Inamicul public*, *Scarface*, *Lumea interlopă*, *Al Capone* (o primă fază a filmului cu gangsteri), *Masacrul din ziua Sfîntului Valentin*, *Bonnie şi Clyde* (o a doua fază), *Naşul* (care domină a treia fază) şi *Chicago fierbinte*, *În spatele uşilor închise*, *F.I.S.T.*, *Dreptate pentru toţi* (o a patra fază, în care atenţia e concentrată asupra aspectelor puterii politice şi a deconspirării maşinaţiunilor mafiei, pe linia tradiţiei celor mai bune filme italiene cu această tematică, în frunte cu cele ale unui Damiani, Petri şi mai ales Rosi, dacă e să ne gîndim la *Salvatore Giuliano*, *Cu mîinile pe oraş* şi *Lucky Luciano*).

Drumul e marcat cu claritate de o evoluţie: de la atitudinea mitizatoare la cea demitizatoare asupra fenomenului mafiot. Dialectica raportului dintre cele două limbaje-atitudini, cum le-am numit mai sus, a suferit o transformare spectaculoasă, mai ales în planul semnificaţiei, al mesajului. Din păcate, filmele-document, filmele demascatoare sînt extrem de puţine. Şi mai puţine cele care păstrează echilibrul dialectic dintre tendinţele amintite, care nu sacrifică adică arta filmului de dragul mesajului politic, care nu trebuie să fie în sine, ci să reiasă firesc din materia vie a configuraţiei artistice. Această calitate a artei filmului (a artei în general) au ştiut mai degrabă s-o speculeze magnaţii industriei cinematografice, însă într-un sens comercial, nefast. Ei au îmbrăcat atitudini negative, reacţionare, în haina unui spectacol de cea mai înaltă valoare estetică. În categoria asta intră însuşi *Naşul*, film, după cum se ştie, finanţat, lansat, „ocrotit" chiar de capii mafiei, cu scopul nemărturisit de a da o replică à la *Cosa nostra* (a se vedea şi filmul lui Young, chiar cu acest titlu) „deconspirărilor" de tot felul, de a arăta lumii „adevărata faţă" a mafiei, biografia „exactă" şi portretul ei „spiritualizat", şi, totodată, prin finalul filmului, de coloratură net promafiotă, de a arăta puterea de neclintit a organizaţiei, a „familiei" şi a capilor săi. Căci, în ciuda atîtor disensiuni din sînul ei, măcinată prin lupta dintre bandele rivale, organizaţia rămîne o forţă de temut, o făptură fabuloasă, mitică, ce dovedeşte că, oricîte amputări i s-ar face, ştie *să supravieţuiască*, de parcă acest fapt constituie însăşi raţiunea sa de a fi: ultimul Corleone, Michael (interpretat de Al Pacino), pentru binele „cauzei", înlătură din jur — cum am mai arătat — tot ce pare a o ameninţa şi întina, inclusiv soţia,

copiii, prietenul, „mîna lui dreaptă", iar în final își suprimă propriul frate. „Puritatea" mafiei este astfel apărată prin reprezentantul ei cel mai ales, prin capul cel mai luminat, simbol al noului tip de *capo-mafioso*, rafinat, cultivat, manierat, rezervat, modest, disciplinat, abstinent, credincios, bun familist, atît timp cît nu este în joc însăși viața „frăției", pentru care el pare gata oricînd să-și dea propria-i viață. Cu un astfel de „paravan" nu-i de mirare că „succesul e garantat". Popularitatea de care s-a bucurat în S.U.A. *Nașul* încă de la lansare și apoi marele lui succes mondial arată că „fabricanții de mituri" știu să speculeze extraordinar de bine postura ambivalent-reală a spectatorului, mai ales a tineretului, față de mafie, un amestec bizar de respingere și idolatrizare, de repulsie și acceptare oarbă, de negare formală și exaltare lașă. Atitudinea mitizatoare face din gangsterii *Nașului*, mai ales din tînărul emigrant Corleone, ajuns mare mafiot, „nașul" clanului (personajul a fost întruchipat la cele două „vîrste" de Robert de Niro și respectiv Marlon Brando), și din fiul acestuia, „rafinatul" Michael, niște eroi „romantici", extrem de simpatici și cuceritori, fascinanți chiar, reușind ca prin comportamentul și limbajul lor, prin întreg *stilul* de joc imprimat de Coppola, să nască o adevărată „școală".

Atmosfera de austeritate legendară, care-i însoțește pe eroii principali, îl pune pe spectatorul modern în situația celui antic, în acea stare de teamă și compasiune față de tragedia Omului, cînd implacabilul destin se abătea fără greș asupra caselor regale din Teba sau Atena. Iluzia fabricată este atît de mare încît cel hrănit cu astfel de spectacole savante, dar vicioase, ajunge de fapt, pe nesimțite, să se afle în „dispoziția Chicago", acea stare de spirit care te face să te simți fără voință, la cheremul unor forțe străine, fantomatice. Un spectator, astfel „drogat", atins de unul din cele mai subtile vicii ale lumii moderne — iluzia cinematografică —, poate fi folosit de o forță externă, ca mafia, în scopurile sale obscure, recrutîndu-și în felul acesta foarte ușor, pe căi „spectaculare", noi simpatizanți și poate chiar noi membri.

Cinematograful este un mijloc de propagandă în masă, care s-a dovedit de multe ori o armă politică cu două tăișuri. Mai ales cînd atacă teme spinoase ca violența, mafia, rasismul etc., dovedește o capacitate extraordinară de a se dedubla, de a vîna cu orice preț, mai ales cu cel al talentului, succesul, banul, de a împleti realitatea cu mitul, cu ficțiunea, de a specula astfel slăbiciunea spectatorilor față de „eroi" (adică bandiți) ca Bonnie și Clyde, pe care mii de curioși, în 1934, veniseră să-i vadă ciuruiți de gloanțe, pe ei și automobilul lor, și să șterpelească vreun cartuș drept sacră amintire; sau față de „eroi" ca Dillinger, în

al cărui lac de sînge, după ce a fost ucis într-o fundătură din Chicago, o mulțime de „simpatizanți" își muiau batistele, iar femeile poalele rochiilor.[42] Idolatrizarea unor asemenea „eroi" a generat mulți „eroi-gemeni", a dus la mărirea numărului de adepți ai celor mai reacționare mișcări, precum Ku-Klux-Klan-ul, fascismul, neofascismul, mafia, „Gărzile roșii" etc. Iar în acest concert de fanatism mitizator, cinematograful își are marea sa parte de vină, începînd cu filme ca *Nașterea unei națiuni* — operă antidemocratică, în slujba căreia Griffith și-a pus însă întreg talentul său, „revoluționînd" chiar mijloacele de expresie ale noii arte în formare — , continuînd cu filmul cu gangsteri și cu proliferarea lui, favorizată de apariția sonorului (într-adevăr filmul vorbitor a apăsat pe trăgaci!), o primă culme fiind violentul *Scarface*, inspirat din viața celui care a fost Brăzdatul, adică Al Capone, omul cu două cicatrici de șapte centimetri, paralele, pe obrazul stîng (se lăsa fotografiat de reporteri numai dinspre partea obrazului „curat"!), și ajungînd pînă la „sintetizatorul" și „dedublatul" *Nașul I — Nașul II*, film-mamut, care reușește să lege toate motivele mafiote într-un tot, să esențializeze și să generalizeze, printr-un limbaj artistic rafinat, superior, atît atmosfera, comportamentul și ideologia mafiei, cît și istoricul ei.

Astfel de filme „imperialiste" sînt tipice pentru mentalitatea care stă la baza politicii producției și difuzării occidentale, capitaliste în general. „Temele-buldozer" — cum e și cea a mafiei — constituie cele mai mari surse de profit pentru superindustria cinematografică, condusă de comercianți și fabricanți de mituri, de „iluzioniști", ca la începuturile apariției cinematografului dealtfel, care au știut și știu să speculeze senzaționalul, neobișnuitul, excepția, „bomba zilei", faptele-limită etc. Foarte puține atitudini demitizatoare, cum a fost explozia italiană, marcată de seria de filme politice amintite, oprită însă „la vreme" (spre sfîrșitul deceniului opt) să se manifeste, sau dirijată și asimilată de forțe reacționare, mafiote mai ales. În rest — și aici i-am numit pe americani în special — aproape că nu există excepții de acest gen. În general, din nevoie sau din neputință, cineaștii au slujit o producție nocivă și o difuzare pe măsură, întru propășirea Ignoranței. Mafia e unul dintre cele mai accesibile „subiecte" oferite de realitate. Acești cineaști au găsit de-a gata mitologia mafiotă, legendele din jurul unor „eroi" (citește bandiți) ca „popularii" James-Younger, Pretty Boy Floyd, Billy the Kid, Butch Cassidy și Sundance Kid, Baby Face Nelson, John Dillinger, Bonnie Parker și Clyde Barrow, Al Capone și mulți alții, care au trecut de-a dreptul în „memoria" peliculei, cunoscînd astfel o „notorietate" universală; cineimaginea lor a mărit într-un

grad de neînchipuit rîndurile „simpatizanților", pe toate meridianele pămîntului, virtualii „eroi" aflîndu-se — probabil și ei — în sălile Ignoranței, în „dispoziția Chicago" față de psihopații și „Frankenstein-ii" de pe ecran, „mai vii decît în realitate", așa cum îi producea atunci marea fabrică de mituri, Hollywood-ul. Noii gangsteri împrumutau datele modelelor lor mitice oferite de cinematograf.

Azi fenomenul e mai viu și mai perfid ca niciodată, granițele dintre real și fictiv sînt tot mai labile, „trecerea" spectatorului din sală pe ecran fiind ușurată de o tehnică avansată, ale cărei subtilități sînt puse pe de-a întregul în slujba spectaculosului, înșelătorului. Industria cinematografică fabricînd mituri, revitalizînd cu mijloace proprii, specifice, universalizatoare, comportamente legendare ca cele ale unui personaj precum Al Capone, implicit fabrică delincvenți sau în orice caz este în mare măsură vinovată de întreținerea și permanentizarea „dispoziției Chicago" în rîndul spectatorilor. Desigur, crizele sistemului, cauzele social-politice sînt determinante în acest sens și proliferarea terorismului și a criminalității e la fel de îngrijorătoare azi, așa cum arată un Allsop sau cum relatează zilnic o parte din presa occidentală, ca în anii '33—'35, cînd s-au produs cele mai monstruoase crime din istoria Americii. Incapacitatea controlării unei astfel de realități și a găsirii unor căi care să ducă la ieșirea din criză constituie în același timp o „criză" la fel de evidentă. Dar *a imita o realitate fictivă* ține loc de orice „soluții" și pare un fapt la îndemîna oricui. Speculînd această însușire firească a naturii umane, magnații industriei cinematografice profită de impasul în care se află societatea și „aruncă" pe piață tot felul de surogate și „modele" din celuloid, tot felul de iluzii și soluții fictive, găsind noi forme, noi modalități, mult mai impresionante, prin care, de fapt, întreținem mitul mafiei și mitul violenței în general.

În acest fel, „evaziunea", „evadarea" din realitate se întoarce împotriva realității. Însă puterea banului, hrănită de mitul lui, este atît de acaparatoare încît nu intră în joc și astfel de rațiuni. Și adevărul istoric va fi foarte ușor sacrificat de dragul unor „soluții" spectaculare, comerciale. De pildă, ținînd pasul cu noile realități, pentru *Călăreții* modelul nu mai este realitatea istorică, ci filmele despre mafie, „eroii" fiind prezentați ca niște gangsteri și acționînd în stilul lor. *Western*-ul cu bandiți seamănă tot mai mult cu filmele despre gangsteri, în primul rînd prin tipul lor de *violență*, pe care o „asimilează". Intenționat noi i-am citat, printre gangsterii anilor '30, pe niște bandiți ca Butch Cassidy, Sundance Kid și mai ales frații James și frații Younger, care în fond s-au „afirmat" în bandă organizată imediat după

războiul civil, cînd acționau ca „sudiști", chipurile, ca să spele rușinea înfrîngerii, jafurile și violențele săvîrșindu-le în numele unei presupuse redeșteptări a Sudului. Dar acest act „justificator" trădează în realitate atitudinea mistificatoare a producătorilor, concesiile evidente făcute spectatorului ignorant, pentru care banditul a devenit un erou, un model, datorită, în mare măsură, și faptului, cum am spus, că piața cinematografică îi oferă la tot pasul „soluții" în acest sens, prezentîndu-l în culori romantice, îmbrăcîndu-l în haina unor comportamente mitice (cărora le dau viață unele dintre cele mai mari staruri, actori fascinanți precum David Caradine, Paul Newman, Robert Redford etc.) sau, în postură de „gangsteri" — Paul Muni, Robert De Niro, Al Pacino, Marlon Brando, Alain Delon, cu al său *Borsalino*, Ryan O'Neal, Oliver Reed și mulți alții.

„Preistoria" mafiei, astfel re-descoperită, re-fabricată, este adusă în prim-plan și actualizată, împletită cu momentele ei de „înflorire", unul din marile secrete prin care „La Mano Nera" a reușit să supraviețuiască, fiind, de fapt, și acela că a știut întotdeauna să-și *adapteze* cu supleță „cultul" pentru tradiție la noile realități, oricît de potrivnice și complexe, greu de controlat de către alte forțe sociale. E cît se poate de simptomatică în acest sens evoluția limbajului mafiot. De la un cod simplist, primitiv, în formare, ca în *Sfidarea* lui Rosi, „trilogia" siciliană a lui Damiani *(Cînd se arată cucuveaua, O fată cam complicată, Cea mai frumoasă soție)* sau ca în *Nașul*, unde tînărul Corleone, abia sosit în America, este exemplul începătorului, al celui care învață să gîndească și să „vorbească" ca un mafiot (mai ales după ce e „nevoit" să facă prima crimă), se ajunge la un cod elaborat, rafinat, mascat de paravane, unde Cuvîntul e o taină, o conspirație a tăcerii, un „har" al *boss*-ilor mafiei, atît de viu exemplificat de către un James Mason în *Oameni respectabili* sau Marlon Brando și în special Al Pacino în *Nașul*, ori un „har" al noului tip, „noului val" de gangsteri, de criminali, niște „singuratici alienați", cărora li se spune „samurai moderni" (precum *Samuraiul* lui Delon) sau „cowboy moderni" (ca în *The Driver* — *Șoferul* — cu O'Neal). Deși trădată aproape la tot pasul de stîngăcia și primitivismul limbajului tradițional, propriu comportamentului ușuratic, tipic „vînturaticului" sicilian, *omertá* a devenit azi un cod tot mai *sofisticat*. Semnificativă e însăși remarca pe care o face un *capo-mafioso* cultivat, precum personajul lui Mason din *Oameni respectabili:* el îl consideră drept părinte ideologic al mafiei, nici mai mult , nici mai puțin, decît pe Gorgias-sofistul, cel care a spus: „*Nu există adevăr;*

dacă există, nu-l poți cunoaște, iar dacă-l cunoști, nu-l poți comunica !"

Dar, în fond, ce se ascunde în spatele acestui mit al „incomunicabilității", al secretului incomprehensibil *(omertá)*, al adevărului care nu poate fi... care *nu trebuie* comunicat, orice „martor" fiind redus la tăcere *(Martorul trebuie să tacă, Conspirația tăcerii, Gloria)*, sau constrîns la o supraviețuire „schizoidă", în singurătate și izolare absolută *(Conversația)* ? Ce altceva decît Banul și mașinațiunile politice, lupta pentru puterea socială?! Dacă, așa cum arătam, banii aduc puterea, mafia e cea care *aduce* banii! Mafia *deține* banii, „secretul" obținerii lor, deține deci puterea, deși ea stă și acționează din umbră, după tot felul de paravane politice. Un candidat la putere *(Candidatul)* nu trebuie să aibă neapărat bani, trebuie să aibă un *spate*, or, acest „spate" îl asigură mafia. Mafia dă banii, ea finanțează „spectacolul". Dar de unde are mafia banii? Mafia e o forță socială extremistă care nu-și pune problema banilor, pentru că îi cîștigă extrem de „ușor": prin *birul* pe care îl impune, îl cere (sub amenințarea armei — vezi „emanciparea" lui Corleone) oricărui cetățean care are o proprietate, o dugheană, care vinde sau cumpără ceva, care face afaceri de orice natură.

„*Fără acest bir* — descoperea și Gavin Maxwell, pe cînd se afla în Sicilia ca să adune material pentru cartea sa despre banditul Salvatore Giuliano — *nu poți nici măcar să ai succes ca asasin. Practic vorbind, Mafia ia un procent asupra sumelor de bani care trec dintr-o mînă în alta. Orice produs — carne, fructe, pînă și apa — se află sub controlul Mafiei, care cumpără totul la un preț derizoriu și revinde la cel mai ridicat preț de pe piață*" [43].

Ca să-și impună „punctul de vedere", mai ales față de cel ce îndrăznește s-o „sfideze", mafia recurge foarte ușor la crimă, ca în *Gloria* sau în clasicul *Sfidarea*, unde conflictul se iscă tocmai din lupta inegală dintre un om „cinstit", un zarzavagiu, „înlăturat", „făcut să tacă" pînă la urmă, și gangsterii unui cartier care vor să aibă controlul și asupra pieței lui. Într-un fel, aceasta-i și ideea lui Brecht din *Ascensiunea lui Arturo Ui trebuie oprită*, aceea de a-l face pe Ui un gangster din Bronx, după modelul „Hitler plus Al Capone", care, ajutat de banda lui, controlează toate piețele de zarzavaturi (el chiar se autointitulează „regele conopidei"), înlăturîndu-și treptat toți concurenții, în stilul lui Richard al III-lea (asemănarea unor „scene" este izbitoare), un mafiot, deci, a cărui „ascensiune" trebuie oprită. Dar cum poate fi oprită „ascensiunea" mafiei, a cărei regulă fundamentală e să trăiască de pe urma muncii altora?!

În timpul prohibiției, această regulă a fost aplicată din plin. Istoria a dovedit că în acea epocă mafia a cîștigat bani enormi în modul cel mai simplu, cel mai ușor. „*Prohibiționiștii americani* — scria marele nostru Brâncuși — *au dat faliment. Nu se poate obține nimic prin prohibiție, ci prin pedagogie socială*“ [44]. „Ascensiunea“ mafiei, adică extorcarea țăranilor, muncitorilor, șantajele sălbatice, răpirile, controlul asupra jocurilor de noroc, a băuturilor alcoolice și a caselor de toleranță, imixtiunile în alegeri, asasinatele etc. pot fi oprite oare numai prin „pedagogie socială“?! Căci „sistemul“, prin metodele lui polițienești, a dat faliment și mai dă! Cu alte cuvinte, *criza* lui se adîncește! Prin urmare, dreptatea e de partea lui Marx: „Filosofii nu au făcut decît s ă i n t e r p r e t e z e lumea în diferite moduri; important este însă de a o s c h i m b a“ *(Teze despre Feuerbach,* 11). Așadar, înainte de toate, trebuie smulsă din rădăcină însăși „rațiunea de a fi“ a mafiei, aceea de a extorca și a ucide spre a obține bani și poziție socială! Socialismul este singura cale dreaptă pentru o asemenea răsturnare revoluționară. Orice *capo-mafioso* e conștient că lovitura de grație nu o poate da mafiei decît un sistem opus capitalismului, forțele comuniste de pretutindeni, de aceea „organizația“ a intrat azi în etapa cea mai cruntă a crizei, cea a anarhismului total și a violenței oarbe, aspect de care ne vom ocupa în continuare.

Așadar, teama față de o răsturnare radicală, nedorită, exprimă deci, mărturisit sau nemărturisit, faza cea mai sălbatică a crizei sistemului crimei organizate, instituționalizate. Socialismul, partidele democratice, progresiste, sînt, în esență, oricîte alte „adrese“ ni s-ar indica (pistele false fiind predilecția politicii bazate pe forța oarbă și dictat!), dușmanii de moarte ai mafiei, ai terorismului în general. Pentru neofascism, de pildă, scopul și rațiunea sa de a fi este însăși lupta împotriva comunismului. Unul dintre capii acestei mișcări, Sérac, cel care a pus pe picioare organizația neofascistă „Ordine și tradiție“, declara:

„*« Ordinea și tradiția» propune o metodă de acțiune și de analiză care este în primul rînd o sinteză de studii și de experimente diverse, o fuziune a ordinii și acțiunii, o ofensivă dinamică împotriva saltului materialismului și comunismului în mod deosebit*“.

Iar „programul“ „Organizației de luptă contra comunismului internațional“, condusă tot de Sérac, care i-a reunit pe foștii săi camarazi combatanți din Indochina și Algeria, prevede ca membrii organizației să fie gata oricînd de a „interveni în orice parte a globului pentru a înfrunta cele mai grave amenințări

comuniste". Aceste citate provin din lucrarea ziaristului francez Frédéric Laurent, *Orchestra neagră*, intitulată astfel pentru a sugera „unitatea" acțiunilor diferitelor organizații de extremă dreaptă: *„prea atașați față de cultul solistului, acești «muzicieni» au greutăți în a se menține la unison și sînt prea mulți cei ce vor să dețină, singuri, bagheta"* [45].

Filmul lui Fellini *Proba de orchestră* parcă a fost făcut să fie metafora semnificativă, parabolică, a acestor cuvinte, care exprimă în fond lupta pentru putere și strategia ei, „strategia tensiunii", cum o numește Laurent. O asemenea „strategie" aplica și dirijorul din *Proba...* pentru a-și struni muzicienii, instrumentiștii atît de diferiți, de extremi, și a-i obliga să cînte la unison. S-a spus că prin filmul său Fellini face aluzie la fascism și la Hitler. Într-adevăr, pe parcursul repetiției, dirijorul, moderat la început, se transformă într-o forță tot mai constrîngătoare. Cu cît masa de instrumentiști devine mai independentă, mai liberă în opinii și fiecare vrea să-și impună punctul de vedere (filmarea are un stil de reportaj, de anchetă TV!), cu atît el se arată a fi mai vehement, mai intransigent, mai puțin înțelegător, mai violent (însuși limbajul lui, silabisit, incoerent la început, într-o limbă romanică dulce, apoi în idiș, ajunge să fie o adunătură abracadabrantă de sunete dure, cu accente germanice!). Toate acestea prea seamănă cu realitatea Italiei contemporane! Felul de a fi al dirijorului prea aduce cu ascensiunea terorismului și a neofascismului, cu tensiunea nefastă creată în lume, cu expansiunea și nelegiuirile la care se dedau organizațiile de extremă dreaptă și care au culminat în ultimele luni ale anului 1980 cu masacrele de la Bologna, München, Paris! Realitatea e cuprinsă în metafora universală a lui Fellini. Cu cît crește puterea forțelor democratice, cu cît cîștigă mai mult teren lupta politică a maselor, cu cît se intensifică momentele care impun adînci și radicale prefaceri sociale, cu atît crește terorismul, se intensifică dominația forțelor reacționare, se barează prin toate mijloacele calea forțelor de stînga spre putere, se instalează haosul în toate structurile capitaliste ale sistemului! Iar toată această scenă a violenței, care permite forțelor ultrareacționare să guverneze în „liniște", este mascată de cortina acelorași farse clasice: vigilența cetățeanului e înșelată de cuvinte ca „Noua ordine", „Brigăzile roșii", „Ordine și tradiție" etc. Instaurarea terorii se face, deci, în numele „ordinii", al „partizanilor legii", al „securității", al „drepturilor omului", al „pericolului comunist" care amenință viața prosperă a cetățeanului în capitalism etc.

Filmele despre perioada mcchartystă, de pildă, dezvăluie foarte bine acest mecanism. *Cei mai frumoși ani*, *Paravanul*,

Vînătorul de conştiinţe demonstrează că teroarea politică, inchiziţia ideologică exercitată asupra comuniştilor, a celor suspecţi în general şi trecuţi pe lista neagră, se bazează pe o adevărată „strategie a tensiunii", cetăţeanul fiind mereu asigurat că totul (suspiciunea, neîncrederea, încălcarea celor mai elementare drepturi ale omului, nesiguranţa, contestarea valorilor etc.) se face spre binele lui, că lupta se dă împotriva celor care se opun „felului nostru de viaţă". Asemenea lui Hitler acţionează şi epigonul lui american. El îşi croieşte drumul spre putere introducînd teroarea în popor, senat, preşedinte. Puterea presupune violenţa. Iar cînd puterea politică este de dictatură anarhistă, nu mai e decît un pas pînă la dictatura militară. Această dictatură cunoaşte toate formele de violenţă, pînă la cele mai absurde şi abominabile. Filmul lui Lilienthal *Lupta nu s-a sfîrşit* este un exemplu în acest sens. Începînd cu arestarea, schingiuirea şi uciderea unui grup de comunişti şi luptători pentru dreptate, pentru eliberarea ţării de sub colonialism, dictatura militară — susţinută de slugile ei care în numele „datoriei" ucid oameni nevinovaţi, cum face colonelul dezumanizat din *Colina* — ajunge să se instaureze şi să se menţină prin şantaj, forţă, regim de teroare, viaţa unui oraş şi a unei ţări întregi fiind paralizată. În urbea din film toţi cei apţi de muncă sînt arestaţi. Dar pe străzi, în pieţe, prin difuzoare, guvernul anunţă populaţia (ca în *Toamna patriarhului)* că acum e pace, că răufăcătorii, „bandele teroriste" au fost stîrpite şi că *viaţa poate reintra în normal;* el îi invită pe oameni să-şi reia lucrul. Dar oraşul e pustiu, cine să şi-l mai reia? Căci toată populaţia aptă de muncă, inclusiv taximetriştii, era arestată. (A se vedea secvenţa finală, cînd un bătrîn, vrînd să meargă la închisoare pentru a-i duce un pachetel cu mîncare fiului său, îl roagă pe un copil să conducă el taxiul abandonat de tatăl lui, semn că „lupta nu s-a sfîrşit"!) Teroarea se menţine, deci, şi prin instaurarea unui mit al ordinii, al „vieţii reintrate în normal".

O atare atmosferă fascistă, franchistă, militaristă, dominată de un abuz al puterii totale sau pe cale de a se institui, o găsim redată, cu fidelitatea documentarului, în tot mai multe filme politice. La ea se ajunge pe calea perfidă a imixtiunii. De pildă, a imixtiunii forţelor puterii, a sistemelor represive, în viaţa particulară a individului, aşa cum se întîmplă în filme ca *Onoarea pierdută a Katharinei Blüm, Muşcă şi fugi, Paravanul, Destinu lui Garcia Lorca, Nu iese fum fără foc* ş. a. Desigur, cele mai frecvente sînt imixtiunile gen mafia, care prin violenţă şi crimă, prin forţa „raţiunii ei de a fi", pătrunde peste tot: în comerţul cu whisky, ca în perioada prohibiţiei (*Scarface* şi toate filmele

despre gangsteri din „prima fază"); la sate (filmele „siciliene"); în viața noilor orașe, ca Las Vegas *(Adevărata fericire, Om bogat, om sărac)*; a orașelor ocupate, ca Saigon *(Vînătorul de cerbi)*; a orașelor exotice (seria „Hong-Kong") sau a marilor metropole, ca Los Angeles, New York, Chicago etc. (în „decorul" cărora este plasată cu predilecție acțiunea filmelor polițiste); în viața sindicatelor *(F.I.S.T., Clasa muncitoare merge în paradis, Norma Rae)*; în viața docherilor (*Întîmplarea de pe strada 10*), a zarzavagiilor *(Sfidarea)*, a negrilor *(Cacialmaua* și seria *James Bond*), a cineaștilor *(De ce este ucis un magistrat)*, a avocaților (*Păienjenișul, Dreptate pentru toți)*, a medicilor *(Mafia albă, Martorul trebuie să tacă, Nu iese fum fără foc)*, a familiilor pe care le șantajează răpindu-le copiii *(Comisarul Cardone în acțiune)*, a șoferilor de autocamioane *(Corupție pe autostradă, F.I.S.T)*, a savanților *(Ziua delfinului)*, a pușcăriașilor *(Criminalul)*; în lumea boxului profesionist *(Marea speranță albă, Paradisul, Rocky, Taurul furios)*, în toate straturile „ierarhice" ale puterii politice, de la comisari și polițiști la magistrați, miniștri, candidați în alegeri, senatori, președinți *(Mărturisirile unui comisar de poliție făcute procurorului republicii, Anchetarea unui cetățean mai presus de orice bănuială, Cîmpul de ceapă, Păienjenișul, Drumul spre adevăr, Om bogat, om sărac, Rejeanne Padovani, Judecătorul Fayard zis „Șeriful", Oamenii președintelui, Candidatul, În spatele ușilor închise, Sfidarea, Nașul)*; în lumea presei, a ziariștilor, a redactorilor TV *(Conspirația tăcerii, Onoarea pierdută a Katharinei Blüm, Network)*; în viața oamenilor simpli, învățători, profesori *(Oameni respectabili, Omul mafiei, Mușcă și fugi)*, funcționari *(Jucăria, Conversația)*; în viața muncitorilor și oamenilor „liberi" *(La strîmtoare, Țara minunată)*; în viața copiilor *(Bugsy Malone)* și în aproape toate categoriile și mediile sociale! În fine, se poate vorbi de imixtiunile în chiar destinul politic, internațional, al țărilor, prin violența criminală împotriva partidelor comuniste care luptă pentru o schimbare radicală, împotriva comunistului luminos, autentic *(Z)*, împotriva personalității creatoare *(Cazul Mattei)*, împotriva revoluționarului internaționalist *(Întrebarea)* și a revoluționarilor Lumii a Treia *(Stare de asediu, Cantată pentru Chile)*, sau împotriva voinței maselor populare din țările colonializate, care și-au dobîndit independența națională *(Bătălie pentru Alger, Decembrie, Cronica anilor de foc, Queimada)*.

Desigur, unele dintre aceste pelicule sînt interzise pe piața capitalistă. Să nu mai vorbim de filmele importante ale țărilor socialiste: sub pretextul concurenței de către acestea a produc-

țiilor occidentale, are loc, de fapt, un boicot cultural, o violentare a valorilor respective prin stîrnirea unei propagande anticomuniste. De altfel, rețeaua de difuzare din țările occidentale e în mare măsură la discreția distribuitorilor americani și o eventuală difuzare a unui film socialist înseamnă, adesea, trecerea pe lista neagră a proprietarului de sală sau a companiei de care aparține. Problema pătrunderii filmelor socialiste pe piața occidentală este încă extrem de anevoioasă. În Franța, de pildă, filmul lui Eisenstein *Crucișătorul Potiomkin* nu a putut avea premiera decît la Cinematecă și abia în 1953, adică la 28 de ani după lansare! Sau, mai recent, în 1980, cu ocazia redeschiderii Festivalului de la Veneția, cînd s-a organizat și o retrospectivă a filmului sovietic, criticii occidentali au descoperit cu uimire unele dintre operele clasice ale acestei valoroase școli, precum filmele lui Romm, bunăoară, cunoscut demult cinefililor din țările socialiste!

Așadar, violența, fie că îmbracă forma unor presiuni armate, economice, politice, fie de altă natură, de politică culturală sau politică de difuzare etc., nu este deloc un mit, așa cum o prezintă extremiștii de dreapta sau filmele comerciale occidentale și *reclama* lor, unde agresiunea e redată ca un spectacol în sine, ca un fel de joc al „violenței estetice", spectatorul fiind invitat să se „destindă" la filme care, în fond, exaltă crima, masacrele, comportamentele agresive, de o cruzime feroce, atrocitățile instinctive de tot felul, sadismul, terorismul etc. Toate aceste porniri și fapte inumane sînt glorificate, înfățișate ca „spectacol", ca *mit* al violenței. Rare sînt filmele care „distanțează" convențiile, cum este *Cacialmaua*, un model în acest sens. În rest, spectatorul needucat este implicat în „mit", în miezul „acțiunii", tocmai printr-o reprezentare filmică înșelătoare, unde totul se petrece „pe bune", cum se spune, adică așa „ca în viață", recuzita, decorul, jocul actorilor, reclama etc. concurînd la realizarea acestei mari înșelătorii, concurînd de fapt la smulgerea omului din realitate și proiectarea lui în lumea amăgitoare a iluziilor sau, ceea ce este mai grav, în copia unei realități de cruzimi fictive, a unei imitații prezentată ca vie (contrar convențiilor din *Cacialmaua*, unde păcăleala mafioților „e creată" cu participarea conștientă a spectatorilor). Formele clasice de mitizare a violenței se realizează fie prin redarea dihotomică bun-rău, victoria fiind pînă la urmă de partea binelui, ca în westernuri, în filmele cu samurai, în cele de capă și spadă, în kitsch-urile cu jiu-jitsu, karate și alte forme de luptă asiatică (pelicule *à la* „Hong Kong"), ca în filmul „negru" tradițional ori filmul cu gangsteri și bandiți, unde populația sau poliția

înving (de la *Micul Cezar*, *Scarface*, *Bonnie și Clyde* pînă la *Hoarda sălbatică*, *Borsalino* sau *Călăreții*), ca în filme polițiste gen *Filiera franceză*, *Cîmpul de ceapă*, seria *James Bond*, sau ca în serialele polițiste TV (*Colombo*, *Kojak*, *Mannix* etc.). Fie prin redarea eroului ca antierou sau a personajului negativ ca personaj pozitiv, ca răufăcător „cu însușiri umane", cu multe calități, distruse însă de împrejurările vieții, de societate, deci cu „circumstanțe atenuante", pentru a-i cîștiga pe spectatori, a-i atrage prin mitizare de partea răului, a le insufla viciul „vedetei", al „eroului" victimă a unei societăți nedrepte etc.; e suficient să amintim în acest sens de *Butch Cassidy și Sundance Kid* sau de filmele cu un „antierou" ca Humphrey Bogart, cel din *High Sierra*, *Șoimul maltez*, *Casablanca* și altele.

Fără îndoială că forma extremă, inumană, a violenței este războiul, iar cinematograful, prin „arta" ambivalenței sale, a reușit deseori să facă din reprezentarea vie a acelui *homo homini lupus* un spectacol atrăgător și incitant (ca *Vînătorul de cerbi* sau *Apocalypse Now*) și din personaje abominabile, cum erau naziștii, eroi justificabili, umani, chiar simpatici, ca cei din *Noaptea generalilor* (creați de mari vedete) sau ca nazistul întruchipat de Marlon Brando din filmul *Leii cei tineri*, sau de-a dreptul eroi mitici de tipul lui Steiner — „viteazul erou german" dintr-un film de război, de o cruzime rară, al lui Sam Peckinpah, *Crucea de fier* — despre care se spune: „Steiner is a mith". Desigur, Steiner nu este un mit precum Siegfried din „saga" lui Lang *Nibelungii*, o epopee a superiorității umane, deși amîndoi suferă de un complex de vinovăție, complex pe care îl au toți așa-zișii „martiri" germani (a se vedea unele demitizări filmice, zguduitoare, ca în *Procesul de la Nürnberg*, *Sechestrații din Altona* sau simbolicul *Woyzeck*, sinteză de culpabilitate și violență), ci este un criminal, un asasin într-un război nedrept, asemenea altor „complexați" pe care un Fritz Lang (obsedat de tema vinovăției, ca și Herzog și alți cineaști din „noul val" vest-german) reușește să-i demaște în atît de aluzivele sale filme *M / Un oraș caută un criminal*, *Testamentul doctorului Mabuse* sau *Furie*, un film crud, feroce, produs la Hollywood, dar atît de specific german.

Războiul, așadar, este acea formă absurdă de violență care, ca în *Woyzeck*, de pildă, „legalizează" și „legitimează" crima și mitul ei. Dar crimele săvîrșite „în numele poporului", fie pe timp de război, fie pe timp de pace (*În numele poporului*

italian), sînt crime *împotriva* umanității, deci crime la fel de nedrepte. Astfel, în S.U.A., scrie K. Allsop:

„în fiecare an 17 000 de americani sînt uciși de gloanțe. Din 1900, listele morților cauzate de acest genocid domestic au cuprins 750 000 de oameni — mai mult decît totalul pierderilor suferite de Statele Unite în toate războaiele purtate peste hotare, cifră care desigur că omite mulțimile neînregistrate de persoane care sînt doar atinse de gloanțe, pierderile provocate prin rănirea unor simpli trecători în cursul neîncetatului război de guerilă dus în suburbii și orașe" [46].

Iar dacă luăm cunoștință de „cronologia unor atentate mai importante săvîrșite de-a lungul istoriei", și de „mecanismele infernale" care le-au pus în mișcare, din cartea lui V. P. Borovička *Atentate care urmau să schimbe lumea*, ne putem face o imagine edificatoare despre felul cum a „evoluat" violența, crima politică și miturile ei, de la epocă la epocă, de la secol la secol, de la atentator la atentator. Și realitatea ne va apărea și mai incredibilă dacă adăugăm în plus că secolul nostru a întrecut orice „măsură" în acest sens, „legea forței" transformînd, în primul război mondial, teritoriile a 14 state în scene de luptă, în al doilea război mondial teritoriile a 40 de state, iar deceniile postbelice (1945—1979) au cuprins în iureșul conflictelor devastatoare nu mai puțin de 70 de țări, potrivit statisticilor [47]. Conform unui document elaborat de O.N.U. [48], după 1945 în lume au avut loc 150 de războaie, cu un bilanț de peste 10 milioane de victime, pentru aceste războaie și pentru cursa înarmărilor omenirea cheltuind circa 7 500 miliarde dolari. Și toate acestea în ciuda unei intensificări privind reglementările pașnice ale litigiilor, a semnării atîtor pacte, tratate, convenții, a Conferințelor pentru securitate și cooperare în Europa de la Helsinki și Madrid etc.

Cît despre spectrul unui război atomic, al crimei împotriva vieții pe pămînt, care plutește asupra viitorului, e mai bine să nu ne imaginăm nimic, căci am cădea în „ridicolul" unor filme de *science-fiction* gen *Războiul stelelor*, pe care le condamnă și mai mult o „imaginație profitabilă", sau dacă vrem să ne închipuim ceva s-o facem asemenea lui Kramer în *Ultimul țărm* sau lui Truffaut în *Fahrenheit 451* , sperînd a trezi iresponsabilii politici din somnul rațiunii. Crima împotriva vieții și crima împotriva culturii — iată polii violenței care confruntă acest zguduit secol, mai ales ultimele lui decenii, unde am văzut că, practic, nu există zi fără o pată criminală de sînge, fie că, într-o zonă sau alta a globului, se înfruntă armatele, fie că ne aflăm în „orașele-junglă", ca Dallas, Atlanta, Washington, Chicago

unde şaptezeci şi două de omucideri pe lună (cifra aparţine anului 1967, luna iulie) constituie un record demult depăşit.

Secolul nostru a produs, deci, şi la acest capitol o „revoluţie". Cît de departe sîntem de faza criminalului „romantic" sau „clasic" şi de înţelegerea criminalităţii ca un factor de progres! Azi nu se mai poate vorbi, de pildă, în termenii „economişti", „productivişti" ai lui Marx (*„Un filosof produce idei, un poet poezii, un preot predici, un profesor compendii etc. Un criminal produce crime".*), care voia să spulbere miturile create în jurul acestui subiect (*„Dacă am cerceta mai îndeaproape legătura dintre această din urmă ramură de producţie şi ansamblul societăţii, ne-am debarasa de multe prejudecăţi".*). Şi, pe bună dreptate, Marx putea să afirme:

„Criminalul produce o impresie, în parte moral-instructivă, în parte tragică, după cum e cazul, şi aduce astfel anumite «servicii» în sensul trezirii sentimentelor morale şi estetice ale publicului. El produce nu numai compendii de drept penal, nu numai coduri penale şi, odată cu ele, legiuitori în acest domeniu, ci şi artă, beletristică, romane şi chiar tragedii; drept dovadă în această privinţă servesc nu numai «Vina» de Müllner şi «Hoţii» de Schiller, ci chiar «Oedip» *de Sofocle şi* «Richard al III-lea» *de Shakespeare. Criminalul întrerupe monotonia şi liniştea de toate zilele a vieţii burgheze. El o fereşte astfel de lîncezeală şi provoacă acea tensiune şi agitaţie fără de care s-ar toci pînă şi tăişul concurenţei. În felul acesta el dă imbold dezvoltării forţelor productive"* [49].

Dar care sînt azi „serviciile" pe care ni le aduc terorismul, neofascismul, rasismul, ameninţarea cu forţa nucleară etc. şi ce imbold dau ele dezvoltării societăţii şi a climatului educaţional al omului (a se vedea *Fahrenheit 451*) !? Aceste fenomene negative, condamnabile, nu sînt oare o frînă puternică în calea dezvoltării, a progresului, a păcii şi a vieţii?! Nu ameninţă ele, oare, însăşi „agitaţia" civilizaţiei noastre, „ascuţind" la culme „tăişul concurenţei" în ceea ce priveşte cursa absurdă a înarmărilor?! Asemenea „ramuri de producţie" supraindustrială fac viaţa un calvar şi afectează în fiecare clipă „tensiunea" omului, starea sa morală, fizică, psihică, intelectuală. „Criminalul" poartă azi numele de *criză* şi el nu mai acţionează izolat, ci „organizat"; de aceea criza este mondială! „Monotonia şi liniştea de toate zilele a vieţii" au fost de mult întrerupte (poate definitiv!?) şi se pare că astfel de „lîncezeli" au devenit pentru noi şi vor deveni pentru generaţiile de mîine un adevărat ideal!

Diferenţa dintre criminalul romantic („progresist") şi criminalii moderni (criminalitatea instituţionalizată, distructivă) a redat-o extraordinar de bine Coppola în *Naşul*, prin felul stîngaci de a acţiona al primului Corleone abia sosit în America — el

ucidea de unul singur într-o suburbie newyorkeză, producînd acea agitație și concurență favorabilă „dezvoltării forțelor productive" capitaliste — și felul evoluat de a acționa al ultimului Corleone, Michael, care instituia teroarea asupra unui oraș întreg și chiar asupra țării printr-o rețea de crime și spionaj ultraorganizată, controlînd economia, viața oamenilor, comerțul, afacerile de orice natură și punînd în pericol rațiunea de a fi a statelor.

De altfel, în S.U.A., dreptul de a purta o armă nu poate fi știrbit de Congres, constituția prevede această „libertate". Ca urmare, peste 30 de milioane de americani posedă și pot folosi arme de foc, în această statistică a „Asociației naționale a trăgătorilor" neincluzîndu-se țintașii profesioniști, membrii Ku-Klux-Klanului, spărgătorii, asasinii, adolescenții fugiți de acasă, proprietarii de case sau aventurierii. Președintele Kennedy, de pildă, a fost împușcat cu o carabină cumpărată prin poștă. Prin intermediul unei reviste pentru vînători, „Sports Afield", oricine poate obține, în mod absolut legal, pe o nimica toată, puști Mauser calibru 7 mm și carabine din surplusul armatei S.U.A. [50] Dar dacă o asemenea prevedere constituțională era justificată în perioada de pionierat, cînd cetățenii pașnici puteau fi atacați de tunicile roșii britanice sau de pieile-roșii băștinașe, în felul acesta se asigura ordinea orașelor și se sprijineau oamenii legii, azi, cînd un astfel de pericol nu mai există, faptul că măcelul continuă constituie de-a dreptul o criză, o frînă în calea dezvoltării, o amenințare la adresa umanității. Așadar, cînd mafia crimei scapă de sub control și viitorul omenirii este în pericol, cînd criminalii, teroriștii și neofasciștii nu mai produc acea impresie „moral-instructivă", iar arta care se inspiră din faptele lor nu mai trezește spectatorilor sau cititorilor, cum o face, de pildă, opera unui Dostoievski, acele sentimente cathartice, acea compasiune și acea teamă estetică pe care eroii tragici le determină, cuvintele lui Marx își dovedesc limitarea istorică. Marx vorbea de pe poziția unei epoci care n-a cunoscut războaiele mondiale, efectele bombei atomice, poluarea și crizele economice ale superindustrialismului, tehnicismul și mașinismul excesiv, spionajul modern (din care o mostră ne-o arată *Conversația)*, spectrul unui război nuclear, formele actuale de exploatare rasială și colonială etc., și nici măcar n-a prevăzut apariția și dezvoltarea mijloacelor moderne de comunicare în masă, propaganda politică prin radio sau TV (ori prin sateliți)! Nemaivorbind de existența acestui fenomen artistico-industrial: cinematograful, de forța lui formidabilă de a influența și orienta opiniile maselor!

E greu de crezut că un ticălos (ca Richard al III-lea, de pildă), oricît de „genial", ar fi putut *crea* capodopera shakespeariană *Richard al III-lea*, după cum e imposibil de crezut că opera lui Dostoievski ar fi putut-o crea vreunul dintre criminalii pe care el îi descrie în *Amintiri din casa morților*... În schimb, marii mafioți, șefi ai unor organizații teroriste, religioase etc., magnații acestui secol, finanțează și chiar *fabrică* filme! Istoria Hollywoodului numără o mînă de veritabili creatori și o armată de *producers*, de negustori și afaceriști deveniți peste noapte conducători de studiouri. Ei hotărăsc totul, regizorii sînt simpli executanți. Ce impresii moral-instructive, ce sentimente estetice pot trezi *produsele* lor cinematografice, cînd n-au alt scop decît de a elogia „felul nostru de viață" și de a face reclamă produselor americane pe piața internațională, conform principiului lui Hays, de care am mai amintit?! Nici un sentiment autentic, ci numai poleire a vieții, artificialitate, false impresii! Banul este regele lor. Tot ce poate aduce bani e speculat de ei. Comerțul cu „filme" s-a dovedit mai înfloritor decît multe altele. De aceea cultivarea subiectelor „tari" e de preferat oricărui adevăr și sentiment uman. *Producers*-ii fabrică filmele care-i reprezintă, care să-i apere, să le fie paravan, asemenea mafiei, ce finanțează filme promafiote, sau care să le pună activitatea într-o lumină favorabilă, precum *Nașul*. „Criminalii" culturali produc, așadar, asemenea filme comerciale, care le aduc profit maxim. Ei speculează slăbiciunile spectatorilor pentru „senzații tari".

Astfel, cinematograful întreține Ignoranța, menținînd climatul terorii, fără să trezească prin ceva acele sentimente morale și estetice necesare educării publicului. Dacă în trecut arta avea un asemenea rol, din păcate, azi, deseori, se întîmplă tocmai invers. Mai ales în cazul cinematografului. Cum spuneam și mai înainte, spectacolele filmice pe tema violenței sînt răspunzătoare în mare măsură de „frankensteinizarea" spectatorilor, a tineretului în special, pentru care violența este echivalentă cu vitalitatea eroului. Peliculele pe această temă nu sînt atît de „nevinovate" cum s-ar putea crede. Foarte multe teste au arătat că prin vizionarea repetată a unor asemenea filme, spectatorul adoptă un comportament violent imitînd modelele de pe ecran. În acest punct, am spune că politica de difuzare e tot atît de răspunzătoare ca și cea a producției propriu-zise. Unele anchete efectuate în rîndul tinerilor au dus la constatarea că ei preferă filmul polițist, westernul sau filmul de aventuri. La acest capitol, politica noastră de difuzare se orientează cu predilecție spre pelicule în care violența e prezentată sub forma luptei dintre bine și rău, cu victoria finală a binelui. În ceea ce privește pro-

ducția națională de filme, ea recurge, fără excepție, ori de cîte ori „frecventează" această temă, tot spre formula clasică preluată din lumea basmului sau a baladelor cu haiduci, cu diferențele fundamentale, conținutistice, precizate de noi, la care mai putem adăuga un argument în plus: citatul din Marx dat mai înainte. Dar nici formula aceasta, fără ambiguități, fără nici un echivoc, în care spectaculosul exterior domină, nu conține, de obicei, vreun aspect moral-instructiv profund și autentic. Dimpotrivă. Nu întîmplător filmele unui regizor ca Sergiu Nicolaescu, de pildă, în special cele din seria „Comisarului Moldovan" — *Cu mîinile curate*, *Ultimul cartuș*, *Revanșa*, *Duelul* — au înregistrat un număr foarte mare de spectatori. Dacă mai adăugăm predilecția pentru „westernurile românești" și pentru „aventuri de epocă", precum *Mușchetarul român*, *Drumul oaselor*, *Trandafirul galben* și *Misterele Bucureștilor*, un fel de corespondente autohtone ale unor pelicule americane de aventuri, filme care au stabilit recorduri maxime de încasări într-un timp foarte scurt, avem imaginea unor „succese" ale producției și difuzării, imaginea unui anumit public care se lasă hrănit de un anumit tip de spectaculos.

Dar violența poate avea o anumită influență nocivă asupra comportamentului spectatorului naiv, neinstruit, chiar și atunci cînd este prezentată după formule ambigui, în filme necomerciale, pseudocomerciale sau semicomerciale, ca în *Fundătura*, *Șoimul*, *Duel pe autostradă*, *Cuțitul în apă*, *Șoferul de taxi*, *Cacialmaua*, *Șansa*, *Cumătra uscată*, *Călina roșie*, *Ediție specială*, *Samuraiul*, *Un burghez mic, mic de tot*, *Cu pumnii în buzunare*, *Acest fel de dragoste*, *Adevărata glorie*, *Duel în Pacific*, *Iarna asasinatelor*, *Vînătorul de cerbi*, *Amenințarea*, *Leul în iarnă*, *Cowboy-ul de la miezul nopții*, *După-amiaza unui cîine*, *If...* sau alte producții ale școlii engleze, cum sînt cele din curentul *Free cinema*, unele din filmele lui Buñuel, Fellini sau Bergman etc.! Să luăm, de pildă, *Un borgheze piccolo piccolo* de Mario Monicelli, în care se demonstrează cum poate deveni un om cinstit, spectator indiferent la terorismul din țara sa, un ucigaș! Violența este oare consubstanțială naturii umane?, pare să ne întrebe regizorul. Filmul debutează cu o scenă violentă, unde eroul (interpret Alberto Sordi), asistat de fiul său, cu care se afla pe malul unui riu la pescuit, omoară un pește, abia prins, lovindu-l cu furie, în cap, cu o piatră, pînă îl face zob (așa cum, în partea a doua a filmului, spre final, îl va lovi în cap cu o rangă pe teroristul cu chip de adolescent, care-i ucisese fiul întîmplător, într-o ciocnire între bande, pe stradă). Pînă aici ne este prezentată viața de familie a eroului, grija părintească pe care i-o poartă

unicului său fiu, căruia îi visează o carieră strălucită. Pentru a-şi angaja băiatul la întreprinderea unde lucra el, acceptă chiar să intre în organizaţia masonică pe care o conducea însuşi şeful lui direct, ce-i promisese postul respectiv cu această condiţie. Iar în ziua cînd fiul său trebuia să înceapă lucrul, cînd amîndoi păşeau ţanţoşi pe stradă spre întreprindere, în încăierarea de care vorbeam glontele unui terorist îi ucide băiatul. Din acest moment eroul, un om vesel, deschis, naiv, cu suflet mare, se transformă încet-încet în ucigaş. El îl urmăreşte pe terorist zi şi noapte, îl descoperă, îl prinde, sfîrşind prin a-l ucide în mod sadic, lovindu-l cu ranga în fiecare zi, cînd, după slujbă, se ducea să-l vadă în casa de pe malul rîului pomenit, unde îl sechestrase şi-l legase cu sîrmă de un stîlp. Îşi aduce acolo chiar şi soţia — ce paralizase la aflarea morţii copilului lor — să-l vadă cu propriii ei ochi pe ucigaşul care i-a omorît fiul. La vederea omului mutilat, de nerecunoscut, ea are un nou şoc şi moare. Şi mai furios acum, eroul îl izbeşte iarăşi cu ranga pe terorist şi-l ucide. În finalul filmului, îl vedem încărunţit, ieşit la pensie, stînd pe o bancă şi citind ziarul, aparent liniştit. Cînd să plece, deschide portiera maşinii şi se loveşte de un tînăr asemănător teroristului pe care-l ucisese. Se insultă reciproc. Tînărul pleacă mai departe, dar eroul nostru se ia după el, începe să-l urmărească, cu gîndul vădit să se răzbune. Psihoza crimei a intrat în „om". El este acum „criminalul care produce crime".

Stop-cadrul final generalizează astfel ideea răzbunării, psihoza terorismului, care poate transforma în criminal pe omul paşnic, fiecare „spectator" putînd fi, deci, într-un climat de teroare, un virtual criminal. Căci ce reacţie poate avea el faţă de un asemenea „erou"? Îl compătimeşte, îl consideră o victimă, îl înspăimîntă, îi întăreşte vigilenţa sau îl lasă indiferent?! Transpunîndu-se în acţiunea filmului, oare cum ar proceda el însuşi aflîndu-se într-o situaţie similară? Cum ar acţiona împotriva „agresorului", cu aceeaşi violenţă care l-ar face din om neom?! Iar dacă are un copil şi-l creşte pînă la 17 ani, îl iubeşte, îl îngrijeşte, îi dă o educaţie bună, vrea să-l facă un om folositor societăţii, dar un nebun într-o zi (anume) îl ucide pe acest copil curat şi dotat chiar sub ochii lui, în plină stradă, oare cum ar reacţiona?! Ar paraliza, ar înnebuni, l-ar da pe mîna legii, iar dacă nu crede în lege, n-ar deveni oare un psihopat, un criminal dornic să se răzbune la nesfîrşit?

Cîte întrebări tulburătoare nu pune acest film! Se poate oare justifica în vreun fel omuciderea... precum o ţară care se apără împotriva agresorului din afară?! Oare cetăţenii unei ţări ca Italia nu sînt cu toţii nişte virtuali eroi (de noi „spec-

tacole") asemenea eroului întruchipat de Sordi, gata deci să se apere şi să reacţioneze violent la orice violenţă? Sau spectatorul obişnuit rămîne pe mai departe (atît timp cît el nu se simte implicat direct!) un cetăţean indiferent, tolerînd crima, adoptînd atitudinea *omertá*, chiar după ce a văzut un film ca cel al lui Monicelli? Iar pe de altă parte, oare ce spun agresorii, ucigaşii? Nu se gîndesc la faptul că fiecare poate fi ucis de „armata" oamenilor de rînd? (Căci filmul arată cum poate deveni, în climatul terorii, un om de rînd un ucigaş!).

Dar aici regăsim ideea cercului vicios pe care am văzut că o apără Constituţia S.U.A.! Această „armată" neorganizată a cetăţenilor de rînd, care pot oricînd ucide („apăra ordinea"), alături de atîtea alte „armate" organizate, nu face altceva decît să mărească dezordinea, haosul existent, să contribuie la intensificarea terorismului, la menţinerea crizei, a Fricii! Într-adevăr, ce alt sentiment poate să stîrnească o realitate în care stăpînă e legea forţei, legea junglei?! În Italia, în luna martie a anului 1980, în patru zile au fost ucişi, de către membrii grupării teroriste „Brigăzile roşii", trei magistraţi, ultimul dintre ei, Guido Galli — împuşcat în plină zi pe scările Universităţii din Milano — fiind însărcinat cu efectuarea mai multor anchete asupra terorismului, întocmind, printre altele, dosarul de trimitere în judecată a unuia dintre şefii acestei organizaţii. Galli era a 16-a victimă de la începutul anului [51]. Iar în Chicago, la sfîrşitul deceniului al şaptelea, la fiecare şase ore era ucis un om. Parafrazînd cunoscutul titlu al piesei lui Albee, am întreba: „Cui nu i-e frică de terorism?" Ca în simbolicul film al lui Cassavetes *Gloria*, un „model" al Fricii, chiar şi „Americii îi e teamă", cuvinte care dau titlul unui raport referitor la fenomenul fricii în S.U.A. Conform acestui document, în America se înregistrează în prezent o crimă violentă la fiecare *trei secunde* (!!) şi tot la fiecare trei secunde un atac împotriva bunurilor! Aceste cifre, extrase din raportul FBI pentru anul 1978, au creat un veritabil sindrom al fricii în rîndul cetăţenilor, după cum reiese dintr-o anchetă la care au răspuns mii de persoane. 40 la sută au declarat că se tem profund că vor fi victime ale unui furt, viol, omor sau atac cu arma, iar 70 la sută au recunoscut că sînt preocupaţi, într-un fel sau altul, de această tragică situaţie [52].

Nu prin „răzbunări", precum eroul lui Sordi, se poate ajunge la calea de schimbare revoluţionară a structurii politico-sociale! (A se vedea subcapitolele *Revoluţia* şi *Eroul pozitiv)*. Şi nici prin nepăsare, indiferentism, acceptare tacită a *omertei*, individualism etc. Şi nici măcar prin evazionism de tip *retro*, pe care îl propune cinematograful! Căci asta înseamnă abaterea atenţiei

de la problemele fierbinți ale zilei! Ce frumos ar fi ca teama și crima să aparțină iremediabil trecutului, să ne despărțim de erorile trecutului rîzînd, cum spune un principiu estetic marxist, așa cum încearcă s-o facă Allan Parker prin filmul său *Bugsy Malone*, o parodie (interpreții fiind copii și adolescenți) la adresa schemei filmelor cu gangsteri din anii '30, conflictul între „bande" culminînd cu o bătălie în toată regula... cu frișcă, o frișcă extrem de spumoasă pe care „automatele" o împroașcă în neștire prin gura țevilor lor! Aici avem atitudinea actuală a unui regizor față de mitul anilor '30, o demitizare comico-satirică a schemei clasice a filmelor cu gangsteri, din care nu lipsește absolut nimic — boss-ul, ticălosul, eroul pozitiv, vampa, grupul de dansatoare de la local, boxerul, șomerii, cuplul de îndrăgostiți, urmăririle de mașini (avînd mecanisme de bicicletă!), concurența, moda, gestica, muzica, furturile, lupta pentru supremația pieței, răpirile, bătăile dintre bande etc.

Dar această „atitudine actuală" este vădit comercială, este o privire plină de căldură asupra acelor ani de teroare „romantică"! Spectatorul este astfel „îmblînzit", făcut să accepte o realitate crudă ca pe un joc de copii, ca pe un spectacol nevinovat. Iată un paravan subtil prin care se încearcă o eschivare de la problemele prezentului! Sau poate o aluzie la faptul că prezentul, de care „Americii îi e atît de teamă", va putea fi privit peste 40—50 de ani în maniera *retro* a unor jocuri „nevinovate" de copii!? Dar în viziunea lui Woody Allen din *Sleeper*, care încearcă să privească și „violența", imanentă „civilizației", din perspectiva anului 2173, nici viitorul nu-i scutit de ura față de Putere, de terorism, de lupta unor revoluționari-*beat* pentru libertate etc. Realitatea prezentului e transpusă aproape întocmai în realitatea viitorului, cu diferența că prezentul este văzut, din această perspectivă *for* sau *future*, cu aceeași „evaziune" și „blîndețe" parodică cu care un Parker a văzut mitul violenței anilor '30! Prezentul este, deci, demitizat la fel ca și trecutul, într-o manieră *retro*, „romantică", ceea ce înseamnă tot o eschivare de la adevăr!

Acestor „întoarceri înapoi", acestor „viziuni", pe teme atît de grave, le sînt de preferat „privirile" pline de mînie și luciditate ale „furioșilor" englezi, viziunile profund realiste despre revoluție și violență ale unor pelicule importante produse de cinematografiile socialiste, începînd, de pildă, cu *Crucișătorul Potiomkin*, trecînd prin *Cenușă și diamant* și pînă la unele filme de actualitate, ca *Reconstituirea*, *Călina roșie*, *Camera cu fereastră spre mare*, *Șansa* etc. Astfel de filme nu pot fi răspunzătoare de „frankensteinizarea" spectatorilor, dimpotrivă! Adevărații cineaști sînt

conştienţi de importanţa politică pe care o are cinematograful. Azi omenirea se află la o nouă răspîntie, la o răsturnare a forţelor mai cuprinzătoare ca oricînd. Cu atît mai important trebuie să fie rolul jucat de arta filmului. Aşa cum scria Tolstoi, în celebrul său articol *Ce este arta ?:*

„Arta nu este o joacă, o plăcere şi nici un amuzament, arta este ceva esenţial. Este un organ vital al umanităţii care transportă în domeniul sentimentelor concepţiile raţiunii". Azi, mult ca niciciînd, *„adevărata artă se află în faţa unei obligaţii imense"* : alături de ştiinţă, ea trebuie să contribuie la *„unirea paşnică a oamenilor"*, fapt *„care nu se poate obţine prin mijloace exterioare : tribunale, poliţie, asistenţă publică, controale de muncă etc.*", pentru că arta realizează această unire prin *„libera bucurie a consimţirii tuturor"*. Iar cuvintele, prin care Tolstoi îşi încheie articolul, vin să argumenteze încă o dată cele spuse de noi mai înainte, prin glasul unuia dintre cei mai mari scriitori care a abordat această temă, cum a făcut-o în *Război şi pace : „Arta trebuie să distrugă violenţa. Şi numai ea singură e cea care poate să facă aceasta"*. [53]

Cuvintele lui Tolstoi sună deopotrivă ca o credinţă, ca o *ars poetica* şi ca o profeţie. Şi se pare că un cineast, François Truffaut, a preluat acest mesaj, căci în finalul filmului său *Fahrenheit 451*, după ce am urmărit etapele trezirii la conştiinţă a eroului-terorist, un „pompier" al viitorului (de sorginte nazistă) specializat în arderea cărţilor şi descoperirea celor care le ascund, ni se arată chiar şi calea „paşnică" prin care poate fi făcută o asemenea revoluţie: cultura va supravieţui şi adevărul va ieşi mereu la lumină prin memorizarea, de către adevăraţii revoluţionari, a tuturor operelor umanităţii şi prin transmiterea lor integrală memoriei generaţiilor viitoare.

RASA

Obsesia ideii de rasă a produs cea mai barbară „teorie a cunoaşterii": rasismul. Printre „fabricanţii mitologiei rasiste", după expresia lui Georges Politzer, Alfred Rosenberg era chiar „filosoful oficial". În lucrarea *Der Mythus des zwanzingsten Jahrhunderts (Mitul secolului XX)*, ideologul nazist scria:

„Crearea unui tip nou de om pornind de la un nou mit de viaţă, aceasta este sarcina veacului". Apoi: *„Istorie şi sarcină de viitor nu mai înseamnă luptă a unei clase împotriva alteia, între dogma bisericii şi dogmă, ci răfuiala dintre sînge şi sînge, rasă şi rasă, popor şi popor"*. După Rosenberg, *„cea mai mare sarcină a oamenilor este reproducerea inocenţei sîngelui pur"* [54].

Deci iată aici cîteva „concepte" care, aplicate, au făcut atîta rău omenirii. Nici o altă teorie nu a căutat, asemenea rasimului,

să transpună, practic, mentalitatea barbară a triburilor migratoare în *sîngele* omului modern! Căci, aşa cum spune Politzer,

„este vorba de a reînvia «vechiul mit al sîngelui» pentru a înlocui conştiinţa omului civilizat printr-un «suflet rasial», Rassenseele". Iar mai departe: *„Scopul este ca distrugerea civilizaţiei să apară drept întoarcerea la «puritate». Dar această «puritate» este deopotrivă un «mit»"*.

Într-adevăr, „întoarcerea la puritatea dintîi" sau „întoarcerea la origini" este un mit, dar unul semnificativ, pozitiv, aşa cum am văzut că era pentru societăţile arhaice sau pentru societăţile ulterioare care-şi raportau idealurile nobile, cum ar fi ideea deşteptării naţionale, la paradigmele obîrşiei, la virtuţile anticilor străbuni, la modelele arhetipale, la permanenţele originare.

„Sîntem urmaşii Romei!", repeta cu mîndrie, ca vrăjită, intelectualitatea română din secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, iar Revoluţia franceză avea drept paradigme romanii şi spartanii, „şefii" ei, care deschideau ciclul unei noi istorii a lumii, considerîndu-se restauratorii vechilor virtuţi proclamate de un Titus Livius sau Plutarh [55]. Mitul „originii" (nobile) era aici un imbold revoluţionar, patriotic. Niciodată însă, ca în viziunea rasiştilor, acest mit tradiţional — ce se bucura, cum am văzut, de un prestigiu aproape magic (în zorii epocii moderne), iar pentru societăţile arhaice era vital, „întoarcerea la origini" fiind o cale iniţiatică de supravieţuire a lor — nu a fost atît de mult mistificat şi transformat în cel mai negativ mit, în cea mai reacţionară „teorie" pe care a cunoscut-o omenirea.

Filosofia a devenit , la un moment dat, *ancilla* mitologiei, o mitologie obscurantistă, mitologia puterii fasciste, obţinută în numele „rasei pure", al „arianismului", al „sîngelui pur", al acelei „Rassenseele" etc.

„Pasiunea pentru «originea nobilă» — scria Eliade — *mai explică şi mitul rasist al «arianismului», revalorificat periodic în Occident, mai ales în Germania.* [...] ... *«Arianul» reprezenta deopotrivă strămoşul «primordial» şi «eroul» nobil, înzestrat cu toate virtuţile care însă îi mai obsedau pe acei care nu ajungeau să se împace cu idealul societăţilor născute de pe urma revoluţiilor din 1789 şi 1848. «Arianul» era modelul exemplar ce trebuia imitat spre a se redobîndi «puritatea» rasială, forţa fizică, noblefea, morala eroică a «începuturilor» glorioase şi creatoare"* [56].

Dar dacă un astfel de erou putea fi un Siegfried din *Nibelungii* lui Fritz Lang, în nici un caz un astfel de „arian" nu a fost „omul nou" exaltat de nazism.

„Omul ideal pentru rasism — spunea Politzer — *este* robotul, arianul *nefiind decît învelişul ce-l face prezentabil. Sufletul rasial*, Rassenseele, *pe care naziştii vor să-l insufle oamenilor, este un suflet de sclav,*

acela în stare să-l facă pe om cît mai asemănător cu putință r o b o t u l u i. *După atîtea* E r s a t z-*uri, marele capital german încearcă să fabrice* «E r s a t z»-ul sufletului omenesc" [57].

Un asemenea *Ersatz* a fost Hitler, care nu putea fi un Siegfried, adică „arianul înalt, blond, cu ochi albaştri", cum trebuia să arate, după Rosenberg, „noul tip de om". Cît sadism, ce ironie a soartei, cîtă barbarie! „Noul mit de viaţă" şi „arianul", „noul tip de om" propăvăduit de rasismul german, erau inexistente în persoanele conducătorilor naziști, în persoana unui șchiop ca Goebbels şi mai ales în aceea a lui Hitler, *„care n-are ochi albaştri, care nu este nici blond, nici înalt, nici măcar arian, pentru simplul motiv că aşa ceva nu există. Dar şi Mussolini propovăduieşte arianul nordic înalt, iar capitaliştii japonezii fac şi ei rasism"*.

Două documentare artistice extraordinare, *Adevărata faţă a fascismului* şi *Cezarul galben*, au parodiat „arianismul", făcînd din Hitler şi respectiv Mussolini nişte clovni odioşi, nişte creaturi ridicole, care predicau „întoarcerea" la originile barbariei, ultimul considerîndu-se chiar „un nou Cezar"! Cum reiese din asemenea documente vii, în mişcare, conducătorii fascişti erau nişte adevărate caricaturi *à la* Goya faţă de miticul „arian înalt, blond, cu ochi albaştri"! Culmea caricaturizării „arianismului" o găsim însă în *Toboşarul* lui Schlöndorff, despre care am mai vorbit, poate cel mai sarcastic pamflet cinematografic la adresa apariţiei şi dezvoltării nazismului, concretizat printr-un pitic: acesta mai întîi „refuză" să se nască, apoi să crească, deşi e blond şi are ochi albaştri, parcă sfidînd cu micimea-i mitologia exaltată de teoriile pangermanismului antebelic, a unei „Germanii veşnice", „a eternei Germanii, mereu aceeaşi", noţiuni pur mistice, anistorice. Aşa cum spunea Politzer, rasismul se referă la biologie, *„construieşte o fabulaţie biologică"*. Această intuiţie o are şi Schlöndorff. „Criza de creştere" a eroului său — de fapt a eroului lui Günther Grass, din romanul căruia s-a inspirat filmul — este ca o negaţie a omului, simbolizează parcă imposibilitatea unei existenţe normale într-o lume strîmbă, unde sîngele, departe de a fi pur, e stricat, viciat, unde rasele se amestecă, trăind într-un desfrîu primitiv.

Această idee a promiscuităţii, care pregăteşte „atmosfera" de barbarie şi demenţă ce însoţeşte „urcuşul" fascismului, o găsim în filmul lui Bergman *Oul de şarpe* sau în cel al lui Bob Fosse *Cabaret*, în filmul lui Jancsó *Allegro barbaro* sau în cel al lui Szabó *Mephisto*, în filmul lui Fábri *A cincea pecete* sau în cel al lui Sándor Pál *Fereşte-mă, doamne, de cei răi*. În toate atmosfera e apocaliptică, iar în *Oul de şarpe* e dominantă pre-

moniţia spaimei şi morţii, crima pluteşte mereu în aer, sîngele e mereu prezent, morga, cadavrele, viciul (eroina, întruchipată de Liv Ulmann, e dansatoare într-un cabaret obscur, asemenea personajului Lizei Minnelli din *Cabaret)*, suspiciunea şi urmărirea obsesivă a eroului (un evreu american) sălăşluiesc într-un oraş apăsător (Berlinul anilor '20), într-un decor labirintic, un drum întortocheat, la capătul căruia se află camera unui „savant" care face experienţe pe oameni, el prevestind că „laboratorul" său va cuprinde nu peste mult timp tot pămîntul! Otrava oului de şarpe se întinde ca o pîclă deasă întunecînd ochii lumii! „Purificarea" începe să se facă semănînd teroarea împotriva acelora care nu sînt de aceeaşi rasă şi sînge cu cei — tot mai numeroşi — care poartă însemnele SS-iste; ca, de pildă, evreii în *Oul de şarpe*, *Malou* sau *Cabaret*, polonezii în *Toboşarul*, negresa din *Mephisto* etc.

Fascismul îşi croieşte drum făcînd din rasă un „mit" şi substituind-o, deci, naţiunii. Sufletul rasial — *das Rassenseele* — înlocuieşte sentimentul naţional. Ura împotriva a tot ceea ce este *nearian*, prigoana altor rase, în special a evreilor, alungarea marxiştilor etc. înseamnă „rasism la putere", adică o voinţă absurdă care

„vrea să distrugă ideea naţională şi, totodată, faptul naţional. În spatele mitului purificării rasei, se încearcă distrugerea faptului istoric şi social al naţiunii" [58].

De fapt, „rasă pură" nu există, tot aşa cum nu există gen artistic pur. Fiecare popor e un amestec de rase (în poporul francez, de pildă, se amestecă vreo 20 de rase). Valurile istoriei au purtat rasele lumii care încotro, iar în creuzetul unei ţări sau alteia, de-a lungul veacurilor, s-au topit creînd un popor sau altul, o naţiune sau alta, fiecare cu specificul său, dat de limbă, fizionomie, port, teritoriu, mentalitate, viaţă economică etc.

Invadarea altor teritorii, distrugerea altor naţiuni şi încercarea de a şterge unele popoare de pe faţa pămîntului, marile jafuri hitleriste etc. s-au făcut, deci, în numele a ceva inexistent, al „rasei pure", al „arianismului". Arianul şi rasa lui pură nu există, ci doar spectrul lor, adică rasismul! Nu ştim cît de idilice au fost filmele de pionierat în materie, *Arianul* şi *Omul cu ochii albaştri* (acesta, probabil, semăna cu un cowboy!), produse la „Triangle", în perioada acelui rasial film *Naşterea unei naţiuni* (şi este cît se poate de semnificativ faptul că un asemenea „subiect" a înflorit în studiourile americane, şi încă într-o perioadă de început a cinematografului!), dar „rasismul la putere", avîndu-l pe Hitler la cîrmă, iar la cîrma cinematografului pe

Goebbels, care imediat după înscăunare a cerut ca geniul german (arianul nazist) să-i producă „un *Crucișător Potiomkin*", s-a pornit să fabrice pe celuloid mitul „rasei pure", să-l glorifice pe legendarul arian devenit acum „erou" hitlerist, ca în romanțatul *Hans Westmar* sau emfaticul și dizgrațiosul *Tinărul hitlerist Quex*, să-i zeifice pe SS-iști, filmîndu-i goi ca pe niște statui, vrînd să le transmită „puritatea rasei" și, nereușind decît contrariul, adică să le arate în toată goliciunea barbaria, ca în filmele semnate de Leni Riefenstahl (o fostă dansatoare) *Triumful voinței* și *Olimpiada*, producții grandilocvente, ceremoniale, propagandistice. Cine revede azi aceste filme poate să înțeleagă și mai bine orientarea mistificatoare a cinematografului hitlerist, a cărui producție a fost pusă în slujba unei politici anticulturale, de îndobitocire a maselor, căci prin asemenea „ersatz-uri" comerciale, pline de fasturi sportive și militare, discursuri și parăzi, se încerca, pe o cale de difuzare „artistică", să se vină în ajutorul politicii de robotizare a spectatorului-soldat, să fie menținută iluzia „veșnicei Germanii" și ura împotriva altor națiuni, ca în *Evreul Süss* sau *Kolberg*, unde furia antisemită și respectiv antifranceză, demonstrată cu mijloace violente, bombastice și dezgustătoare, se făcea în numele acelui „Rassenseele", al apărării unei purități rasiale mitice, închipuite.

Cinematograful nazist s-a arătat a fi falimentar din toate punctele de vedere. Încă o dată s-a dovedit că dictatura, terorismul și rasismul la putere, cît și mitologia fabricată în jurul lor, sînt incompatibile cu arta autentică. Nu fac decît s-o distrugă. Așa cum s-a întîmplat dealtfel cu însuși cinematograful german prehitlerian, a cărui înflorire, culminînd cu școala „Noii obiectivități" („Neue Sachlichkeit"), care avea drept deviză respectarea adevărului (despre *Ulița durerii* al lui Pabst s-a spus că țîșnește direct din realitatea socială!), a fost înăbușită în față. Nenumărați cineaști valoroși — printre care și Lang, care realizase atunci premonitoriile sale filme *M / Un oraș caută un criminal* și *Testamentul doctorului Mabuse* — au fost nevoiți să apuce calea emigrației. Despre acest din urmă film, autorul lui, care fusese denunțat ca nearian, avea să declare mai tîrziu, în S.U.A., că prin întreaga poveste a lui Mabuse, un gangster dement ce înspăimîntă un oraș, trăgînd „sforile" din fundul unei celule de nebuni, a vrut să stigmatizeze *„terorismul hitlerist, lozincile și doctrinele celui de-al treilea Reich, teoriile naziste asupra distrugerii deliberate a tot ce este folositor poporului"* [59]. Și, într-adevăr, hitlerismul și-a propus să distrugă deliberat tot ce a creat mai de preț geniul poporului german, tot ce era umanist, să ardă

cărțile, mai ales pe cele marxiste, instaurînd o adevărată „vînătoare de cărți și de oameni ai cărților" (ca, ulterior, în parabolicul *Fahrenheit 451*) și să încorporeze în lozincile și doctrinele lui ideile cele mai reacționare care îi hrăneau nevoia de anumite mituri, ca mitul puterii, al violenței și al rasei, al supraomului nietzschean, al „voinței sale de putere" (*Voința de putere* fiind considerată de către naziști o carte profetică!), sau a căutat să reînvie perioade de barbarie, să adauge la teoria „rasei pure" și a „originii nobile" ideea lui Nietzsche a „veșnicei întoarceri", prin care se nega progresul istoric etc. (Dacă Mussolini îl invoca pe Cezar, Hitler și naziștii — nazism e o prescurtare a cuvîntului național-socialism! — îl evocau pe Frederic cel Mare și epoca sa mercantilă și absolutistă, în toate direcțiile, inclusiv ale nenumăratelor războaie de succesiune și expansiune!).

Hitlerismul a distrus deliberat, cum am mai spus, mișcarea cinematografică germană, opunînd *Noii obiectivități*, viziunilor realiste, evadarea în spectacolul apologetic, grandilocvent, sau filmul alpinist (*Plăcerile schiului*, *Avalanșa*, *Muntele Destinului* etc.), un gen cultivat — de același grup specializat de cineaști — pentru a oferi spectatorului o pildă a vitalității arianului, un model al eroismului, al celui care se încumetă să dea piept cu natura, cu furtunile și avalanșele ei, cu piscurile și zăpezile veșnice etc., dar mai ales pentru a-l scoate, chiar și pentru cîteva ore, din realitatea tulbure a epocii, din mlaștina în care se scălda atunci Germania. Cinematograful prehitlerian a fost distrus tocmai pentru că el reflecta, în cîteva opere de vîrf, degringolada politică, inflația, criza economică, șomajul, ca în *Ulița durerii*, oscilația în alegeri, între fascism și revoluție, viața vicioasă, de șantan (*Îngerul albastru*), cu un cuvînt, atmosfera de derută care anunța venirea „rasismului la putere", atmosferă pe care aveau s-o evoce mai tîrziu, din perspectivă istorică, unii cineaști importanți, ca Bergman și Schlöndorff. Desigur, filmele lui Pabst, Dupont (*Variétés*), Lamprecht (*Mizeria la Berlin*), Lang, dar mai ales pelicula lui Dudow *Stomacuri înghețate* (*Kühle Wampe*) — la care a colaborat și Bertolt Brecht, primul film antifascist, interzis — erau rupte din viață, conțineau „perspectiva" prezentului și viitorului, o perspectivă sumbră, întunecată, și puneau diagnosticul exact, căci luau direct pulsul realității, se obiectivau în martori oculari și deveneau documente autentice, prinzînd parcă pe viu, pentru prima oară (cu excepția filmelor „exploziei sovietice"), existența cumplit de grea, inumană, a suburbiilor, masele de muncitori, ca în *Mizeria la Berlin*, inflația și sărăcia, surprinse prin cozile interminabile ale oamenilor în zdrențe postați în fața magazinelor, ca în *Ulița durerii* sau ca în categoricul *Kühle Wampe*, viața

unor tineri şomeri în locuinţele lor insalubre, revolta faţă de preşedintele Hindenburg şi religie, polemicile cu privire la diversele tendinţe ale tineretului german din acea epocă: nazişti, naţionalişti, dar şi socialişti, comunişti...[60]

Asemenea filme demitizatoare demonstrau că în Germania interbelică exista o acerbă luptă de clasă; în 1928 ţara număra peste 3 milioane de şomeri, iar criza economică şi politică se reflecta în ezitarea populaţiei cu drept de vot, care nu ştia ce cale să apuce, pe aceea a fascismului sau a revoluţiei comuniste: la alegerile Reichstagului[61], prilej care i-a inspirat lui Heartfield vestitele manifeste antihitleriste, naziştii vor obţine mai mult de 6 milioane de voturi, iar comuniştii 4 milioane şi jumătate. Dar odată cu venirea lui Hitler la putere, avea să vină şi doctrina rasistă: „Nu există *clasă*, ci numai *rasă*. Nu există *luptă de clasă*, ci o *luptă de rasă*. Mistificarea este grosolană. E vizibil că rasa este menită să mascheze *clasele*"[62]. Aşa apare *statul rasist*. „Rasismul ridică deci rasa împotriva *naţiunii* şi naţiunilor, *statul rasist* împotriva statului *naţional* şi a statelor naţionale". Nu conţine nici o abatere de la această doctrină felul cum a fost privită, de către rasiştii deceniilor trecute, de către membrii Ku-Klux-Klanului şi de către unii scriitori şi cineaşti, „naşterea unei naţiuni" *(Naşterea unei naţiuni, Pe aripile vîntului* sau *Stigmatul)* şi nici felul cum s-a amplificat plaga terorii rasiste în lumea contemporană prin mişcările neofasciste (de văzut a doua parte a filmului lui Mihail Romm *Adevărata faţă a fascismului* sau *Teheran'43*, al cărui mesaj-avertisment final e conţinut în replica unui spion hitlerist, supravieţuind în timp: *„încă sîntem puternici"!)* şi mai ales cum a culminat această doctrină prin *statul rasial* concretizat în regimul de la Pretoria, a cărui politică rasistă şi de apartheid îşi întinde tentaculele violente, războinice, şi asupra altor naţiuni africane paşnice!... Aici ar fi de amintit Festivalul filmului de la Amiens (Franţa), avînd în 1980 drept temă majoră: antirasismul. Au fost prezentate 80 de filme de lung şi scurt metraj, provenind din 36 de ţări, tuturor fiindu-le comună aceeaşi dorinţă manifestă, exprimată cu mijloace artistice foarte diferite, de a face front unit împotriva politicii rasiste şi de apartheid, pentru afirmarea dreptului tuturor cetăţenilor la o viaţă liberă şi egală. La acest mesaj şi-au adăugat semnăturile peste 5 000 de spectatori şi cinefili, festivalul constituindu-se astfel într-o amplă manifestare împotriva unui flagel ce ameninţă de secole, luînd acum forme de nebănuit, viaţa internaţională[63].

Aşadar, mitul rasei, care a generat rasismul modern, are rădăcini seculare, manifestîndu-se sub chipul altor măşti, al altor teorii mistice, neştiinţifice, ca teza inegalităţii biologice, a

inferiorității unor popoare etc., spre a acredita așa-zisul mandat civilizator pe care l-ar avea rasa albă, pretins superioară, și spre a justifica exploatarea sclavagistă, comerțul cu sclavi, politica de dominare colonială și semicolonială etc. Noi știm însă că istoria omenirii este istoria luptei dintre *clase*, dintre exploatatori și exploatați, dar cînd această luptă este mascată de rasism, ea se transformă în istoria luptei dintre *rase*. Deși printre precursorii rasismului se numără un J.A. Gobineau, un H.S. Chamberlain, totuși esența lui este de origine străveche religioasă. Mitul rasei — pentru a crea fabulația inegalității biologice dintre oameni, a mistifica lupta dintre clase și pentru a întări dominația claselor exploatatoare — s-a format pe baza mitului tradițional al nemuririi și al promisiunii „egalității" divine. Ignoranța maselor era menținută de o întreagă armată de preoți, inchizitori și chiar vraci. Așa-zisa superioritate a rasei albe a clădit, cu timpul, în jurul altor rase o adevărată mistică antisocială. Căsătoria dintre un alb și o femeie de culoare, de pildă, era considerată un mare sacrilegiu, un blestem divin abătîndu-se asupra celor care încălcau legile „castei". Pentru tatăl Desdemonei, Brabantio, Othello era un diavol, care i-a ademenit fiica prin leacuri și farmece vrăjitorești. Maurul este dealtfel tot timpul însoțit de un limbaj farmacologic. Iubirea dintre Othello și Desdemona nu poate fi adevărată, ea este vrăjită, mai bine zis împiedicată de prejudecata, ridicată la rang de lege, a incompatibilității dintre rase, moartea din final a eroilor fiind, după Brabantio, o consfințire a acestui fapt; „trădarea" fiicei sale nu putea rămîne nepedepsită de „legile firii", care, chipurile, se opun unor asemenea legături! Orson Welles, în ecranizarea sa după *Othello*, chiar dă importanță acestui moment „prevestitor" de la începutul piesei lui Shakespeare. Și exemple în acest sens, din istoria literaturii și artei universale, sînt nenumărate, iar la noi avem un exemplu clasic, asemănător lui *Othello*, în *Răzvan și Vidra* de B.P. Hasdeu.

Aceste realități s-au prelungit și s-au amplificat în secolul XX, iar tema inegalității biologice dintre oameni a fost preluată de cinematograf și dezbătută sub toate aspectele. Astfel, în filmul lui Kramer *Ghici cine vine la cină?* întreg conflictul constă în a accepta sau a respinge căsătoria dintre un tînăr medic negru și o fată albă, în lupta acestora împotriva prejudecăților părinților, purtători ai unei îndelungate mentalități rasiale. Într-o discuție-cheie, tînărul (interpretat de Sidney Poitier) îi spune tatălui său, care se împotrivea cel mai acerb căsătoriei: *„Tu te gîndești la mine ca la un negru, eu ca la un om!"* Această dispută dintre sentiment și rațiune și mitul rasei, prejudecățile legate de culoarea pielii, este tranșată în favoarea celor dintîi. Stanley Kramer

fiind cunoscut ca un mare umanist, apărător al „drepturilor omului" (ar fi suficient să amintim aici doar *Procesul maimuțelor* și *Procesul de la Nürnberg*). Preocupat de temele majore ale epocii contemporane, mai toate filmele sale — declarat teziste — sînt niște *procese* intentate lumii, niște *interogații* adresate umanității și celor care răspund de soarta ei, fie că cineastul dezbate o temă rasială tulburătoare *(Lanțul)*, fie pericolul atomic (inedițul *Ultimul țărm*), sau o problemă ecologică, în esență, ca în *Binecuvîntați animalele și copiii*. Se pare că aproape nici o problemă umanitară importantă nu i-a scăpat acestui interesant cineast, care s-a afirmat nu numai ca monteur, scenarist sau regizor, ci și ca producător independent, finanțînd, printre altele, unele dintre operele cele mai bune ale unui Zinnemann, Dmytryk sau Fleischer. Desigur, filmele lui Kramer sînt niște demonstrații — ca și filmele lui Buñuel într-o oarecare măsură —, au o construcție spectacular-previzibilă, sînt, într-un fel, „distanțate", cerebrale, forța lor venind din Idee, asemenea lanțului-cătușă care îi ține laolaltă pe cei doi fugari din *Lanțul*, un alb și un negru, și care, de fapt, ar trebui să fie uniți în postura de oameni liberi, de luptători împotriva discriminărilor rasiale și a hărțuielilor unei „societăți" organizate în sensul nerespectării celor mai elementare drepturi ale omului.

„Lanțul" este un simbol. Marx spunea că proletariatul în lupta sa nu mai are ce pierde... decît lanțurile! În ciuda tezismului și moralismului de care vorbeam, vizavi de filmele lui Kramer, totuși sentimentul revoltei față de nedreptate sau discriminarea rasială este foarte puternic. Dar se pare că toți cineaștii care au tratat tema rasială au avut o atitudine clară, reușind cu greu să-și mascheze intențiile. Kramer a jucat cu cărțile pe față, ca și Griffith, numai că într-un sens opus. Probabil că cei care finanțează filmele pe această temă renunță din capul locului la ambivalența „genului". Efectele politice ale difuzării sînt mult mai presus decît considerentele estetice. Fără îndoială, sînt mult mai de preferat, mult mai convingătoare, filmele în care teza și morala decurg din cinematurgie, ca în *Fecioara, Conrack, Corupție pe autostradă, Pianke, Trenul, Malou* sau *Chicago fierbinte*, deși, cum am spus, atitudinea care le hrănește este trădată parcă de fiecare fotogramă a lor. Pentru că ceea ce au în comun filmele problemei rasiale — fie că întreține mitologia rasei, ca Griffith, fie că o demitizează clar, precum Kramer — este furia dintre o rasă și alta, conflictul feroce dintre albi și negri, în special, deși furia albilor e la fel de oarbă și față de mexicani *(Dezrădăcinații, Rădăcini)*, arabi *(Teama ucide sufletul)*, portoricani *(West Side Story)*, spanioli *(Spaniole la Paris)* sau italieni *(Pîine și cioco-*

ată), „albii" nefiind aici de fapt decît „rasismul sau clasa la putere"!

Dar încleştarea dintre „rase" are de multe ori la bază prejudecata, Ignoranţa, materializată printr-un comportament specific, de obicei, prin tupeul albului, care-l priveşte de sus pe negru sau pe orice alt „intrus", dar şi aceştia manifestă un fel de aroganţă, răspund la *honra* albului — un fel de „ambiţ à la conu' Dumitrache" — printr-un orgoliu uneori nemăsurat. Înfruntarea dintre „rase" pare atît de absurdă, de prostească, protagoniştii — ca doi cocoşi în arenă — fiind incapabili să înţeleagă adevăratele cauze care i-au adus faţă în faţă, încît nimic nu le poate justifica fapta, nici măcar războiul.Dimpotrivă, ridicolul chiar se amplifică, ca în *Duel în Pacific*, o parabolă despre nonsensul luptei dintre rase, respectiv dintre un american şi un japonez, care, izolaţi pe o insulă, după terminarea războiului, continuă să se înfrunte, să se tortureze, să-şi „demonstreze" superioritatea „rasei". O demitizare asemănătoare se produce şi în *Leii cei tineri*. În Parisul ocupat de nemţi, eroina, o franţuzoaică, la rugămintea prietenei sale, acceptă să meargă la „întîlnirea" cu doi ofiţeri SS-işti numai din curiozitatea de a vedea cu proprii ei ochi cum arată un „supraom". Unul dintre cei doi ofiţeri e Marlon Brando, întruchipînd tipul „rasei pure", arianul blond, înalt, cu ochi albaştri, Siegfried-ul modern. Ea îl priveşte curajos şi-l întreabă:

„Ciţi francezi ai ucis ? Şi ucigînd, te simţi rasă pură ? ! Pot să te ating ? !... Uite cum arată războinicul de aur, modelul uman, arianul, supraomul... căruia îi curge prin vine sînge pur !..."

Iată, pare să spună fata cu un orgoliu nemăsurat, nu mi-e frică de tine! (Ulterior se va îndrăgosti de ofiţer, însă el, asemenea lui Steiner din *Crucea de fier*, va sacrifica dragostea pentru a-şi face datoria, dar va muri împuşcat chiar de un evreu!). Filmul e regizat de un valoros „geamăn" al lui Kramer, Edward Dmytryk.

Din aceste cîteva detalii credem că reiese foarte clar atitudinea realizatorilor şi ironia cu care ei privesc prostia omenească: raţiunea şi sentimentele sînt sacrificate în numele datoriei faţă de un „mit". Într-adevăr, cum spunea Marx, Ignoranţa produce multe tragedii (idee acoperită perfect de tema şi subiectul unui film ca *Întunericul alb*)! Nu alta pare să fie părerea lui Buñuel în *Fecioara*. Aici puritatea omului, a „fecioarei", este sacrificată pe altarul aceloraşi prejudecăţi rasiale. Lupta dintre alb şi negru are loc tot pe o insulă, într-un spaţiu-limită, în apropierea Oraşului — simbol al coruptibilităţii — ale cărui „ecouri" răzbat pînă pe insulă, ca un fundal violent ce menţine conflictul dintre protagonişti. „La honra", orgoliul nemăsurat, aparţine aici însă

albului. El este cel care creează atmosfera de ură și posesie (pe care o vom întîlni apoi în *Viridiana*). Fecioara, puritatea, este disputată de cei doi. Ea se află continuu în mijlocul lor ca o obsesie, însă într-o relație diferită: Albul, Miller, urmărește s-o posede pe față, negrul, Evvie, s-o educe, s-o umanizeze, deși „sălbăticia" ei păstrează aceeași inocență chiar și după ce Miller o violează (fapt care nu se mai întîmplă cu „sfînta" Viridiana!). La Buñuel prejudecățile rasiale dezvăluie cauze mai adînci, cum vom mai avea prilejul să vorbim, de ordin abisal, dar și de patologie religioasă! (Preotul îi spune lui Miller: *„Eu cred în păcat și ispășire!"*).

În fine, violența rasială și primitivismul relațiilor umane, tratate dintr-o perspectivă parabolico-politică, constituie și tema filmului lui Martin Ritt, *Conrak*. E vorba de soarta unui „trib" de negri, analfabeți, ținuți în ignoranță de albii americani, negrii aflîndu-se peste fluviu, în apropierea unui oraș. Filmul dezvoltă povestea unui profesor tînăr, alb, care, cu riscul concedierii, și chiar al vieții, îi alfabetizează pe negri și-i emancipează. Soarta acestor negri e asemănătoare oricărei „colonii" din bantustanele sud-africane, oricărei țări africane (vezi și *Queimada*), care începe să învețe, să lupte, care se conștientizează și se hotărăște *să treacă fluviul* (ce despărțea insula de localitate)! Ideea lui Ritt vizează clar noua ordine politică internațională, climatul unei lumi care se schimbă! Violența albilor, „coloniștilor", față de negri se manifestă aici mai ales prin terorismul aplicat oricărui gest de emancipare (ca și în tulburătoarea peliculă *Legenda lui Charley*), Ignoranța brutal menținută fiind „garanția" unui profit sigur de pe urma masei înrobite, neștiutoare, ascultătoare. (Într-un alt film al lui Ritt, *Sounder*, ne întîmpină — semnificativ — desperarea unei fetițe care voia cu orice preț să învețe, să se țină de școală, deși avea grijă de frățiorii ei mai mici, cu toții orfani. De asemenea, această temă-obsesie a regizorului, aceea a emancipării, a conștientizării, o întîlnim revoluționar dezvoltată în mai recentul *Norma Rae*).

Ar mai fi de observat aici că această idee a „insulei", a spațiului-limită, unde se desfășoară conflictul direct și violent dintre albi și negri, în special, este și mai puternic reliefată în filme inspirate din lumea boxului, ca *Marea speranță albă* sau *Rocky*, cu toate că și spațiul (incinta) unei bănci poate fi locul de manifestare a urii de rasă, a prejudecății ce-l înconjură pe negrul din *Chicago fierbinte*, un om cinstit acuzat de furt (pentru că „a îndrăznit" să predea cei 10 000 de dolari pe care-i găsise!), sau spațiul unei rampe de încărcare a camioanelor de mare tonaj, ca în *Corupție pe autostradă*, unde segregația rasială se transformă

repede în violență și crimă: șoferii albi ucid un negru, personaj pozitiv, pentru că-i „încurca" în afacerile lor mafiote. (Negrii, se spune în film, n-au încredere în albi, îi urăsc pentru că aceștia îi tratează ca pe niște sclavi.). Conflictul feroce dintre albi și negri — așa cum îl întîlnim însă în lumea boxului profesionist, lupta dîndu-se atît pe ring, cît mai ales în culisele lui, ca în *Marea speranță albă* sau *Rocky* — seamănă oarecum cu mistificările sinistre ale rasismului pe care le-a răspîndit un Griffith prin *Nașterea unei națiuni*. Desigur, atît talent, atîta măiestrie cît a pus Griffith ca să redea un lucru oribil, atîta artă a montajului — procedeele sale au devenit clasice — ca să-i prezinte pe albi, pe membrii Klanului, sîngeroșii strămoși ai SS-iștilor, ca pe niște simboluri ale dreptății, în numele căreia îi măcelăresc pe negri, iar pe aceștia ca să-i arate ca pe niște otrepe umane, libidinoase, care ucid, violează și fură, atîta artă, spuneam, pusă în slujba violenței rasiale, a mistificărilor sinistre ale rasismului, cinematograful nu a mai cunoscut. Și nici un succes comercial atît de fabulos, la care am mai adăuga „longevitatea" scandalurilor pe care acest film le-a provocat (proteste publice, procese, interzicerea difuzării lui în unele state). Și totuși, dacă ne gîndim la „seria" lui *Rocky*, proporțiile sînt asemănătoare, atît în ceea ce privește cantitatea de violență pe metru util de peliculă (de care s-a „molipsit" și filmul românesc *Ringul*, meritoriu de altfel prin modul original de a trata mitul rasei), cît și marele succes comercial de care s-au bucurat filmele lui Stallone, care a investit foarte mult talent și artă cinematografică modernă pentru a mima sinceritatea, pentru a putea să redea convingător „spectacolul" violenței, cruzimea subumană, de nedescris, a înfruntării de pe ring dintre boxerul alb și cel negru, ale căror fețe tumefiate, maltratate, de nerecunoscut, nu pot în nici un caz „justifica" ideea morală în slujba căreia, chipurile, este angajată dezbaterea „estetică". Atitudinea rasială iese clar în evidență, mai ales în momentul cînd adversarul lui Rocky, campionul greilor, boxerul de culoare, prezentat de altfel tot timpul ca un îngîmfat, ca un clovn à la Clay, își face apariția în sala unde va avea loc confruntarea: el intră triumfal, în carul strălucitor al președintelui Washington, „galeria" sugerînd că azi președintele Americii a ajuns un negru, regele ringului! Aici este ridiculizat însuși mitul „libertății americane", asimilate cu momentul Independenței!

Cu totul alta este viziunea lui Ritt în *Marea speranță albă*, povestea șantajului unui boxer de culoare, marele campion mondial neînvins pe ring, dar care va fi învins în afara lui: albii îl condamnă pe nedrept la închisoare și, pentru a nu fi închis,

el e nevoit să accepte compromisul de a pierde meciul cu „marea speranță albă". Totul se transformă aici în film politic. Lupta „sportivă" devine o luptă rasială, principiile dreptății, adevărului etc. fiind imposibil de menținut într-o lume „schizoidă", fanatică, despotică, rasistă. Confruntarea din ring a celor doi sportivi se transformă într-o manifestare rasială organizată de susținătorii boxerului alb pe străzile din fața sălii, imediat după „victoria" aranjată a idolului lor, care putea fi un sportiv oarecare, numai alb să fie! Sportul este aici un pretext, la fel ca și meciul de fotbal Italia—Anglia din finalul filmului lui Risi *În numele poporului italian*, unde victoria echipei italiene este transformată de iureșul de fanatici — care aleargă pe străzi dărîmînd totul din calea lor — în victorie politică, națională, în victoria poporului italian asupra poporului englez, apoi, cînd orgoliul național atinge culmi de nebunie, în victoria asupra altor state, altor popoare, în fine, asupra lumii întregi! La Ritt este, în schimb, o victorie asupra tuturor negrilor, victoria care consfințește superioritatea rasei albe! Mulți dintre acești oameni, tineri mai ales, ce trec cu sutele prin fața obiectivului, transfigurați de un *daimon* interior, care găsesc într-o înfruntare sportivă prilej de a instaura haosul, de a face ca orice lucru normal, pașnic, să degenereze în violență și manifestări antidemocratice, par fiii „Orchestrei negre", de care scria Laurent, oricare dintre ei putînd ajunge — dacă nu este deja! — un criminal asemenea lui Guido Giannettini, unul dintre participanții la masacrul din Piața Fontana, apărat — de necrezut! — chiar de către serviciile secrete italiene, cel ce declara:

„Eu nu cred în justiție. Interpolul are un mandat de arestare a mea, dar nu va fi ușor să o facă pentru că am amici la Paris și în toată Europa. Eu sînt contra democrației, eu sînt fascist; mai bine-zis neofascist. Oameni ca mine acționează pentru ca să înfăptuim în Italia o lovitură de stat militară sau războiul civil" [64].

Cum am văzut deja, și, mai ales, cum vom încerca să dovedim în continuare, în special în subcapitolele finale, acestor „strategii ale terorii", mitului negativ al rasei, arianismului etc., cineaștii progresiști, cinematografia socialistă în special, le opun o strategie a păcii, a liniștii, modelul pozitiv al omului nou, al muncii, al înțelegerii dintre oameni, al conviețuirii pașnice, al bunei vecinătăți, cum spunem noi românii, sau idealul unei noi „Vîrste de aur" a omenirii. Cît de zguduitoare și pilduitoare, în același timp, este iubirea dintre o franțuzoaică și un japonez în filmul lui Resnais *Hiroșima, dragostea mea*, pe fundalul unui oraș-tragedie și pe acela al amintirii dragostei ucise de prejudecățile rasiale, ale războiului, dintre aceeași franțuzoaică și un tînăr

german în timpul celui de-al doilea război mondial! Cîtă demitizare rasială și națională cuprinde această tulburătoare poveste de dragoste, în care prezent, trecut și viitor se află parcă într-o indisolubilă mișcare, specifică unității dialectice! Marele suflu umanist care răzbate din acest film este ca un manifest revoluționar pentru viață, iubire, libertate, pentru înțelegerea dintre om și om, indiferent de naționalitate sau pigmentul pielii, pentru calea rațională în fața violenței și a prejudecăților rasiale și naționaliste, așa cum o dovedesc și filmele lui Kramer și, alături de ele, alte opere cinematografice importante, cum ar fi producția sovieto-suedeză *Omul de dincolo*, în regia lui Iuri Egorov, în care personajele interpretate de Veaceslav Tihonov și Bibi Andersson sfidează adversitățile războiului, situația de dușmani în care el i-a pus, replicînd prin puritatea dragostei lor și prin înțelegerea profund umană a vieții în momente de răscruce ale istoriei. Pentru o cale rațională de înțelegere între oameni, în condițiile primei conflagrații mondiale, dar depășind cu mult acest cadru istoric, pleda și filmul lui Renoir *Iluzia cea mare*, un eseu filosofic despre felul cum pot fi învinse deosebirile naționale și sociale dintre un bancher evreu, un aristocrat francez, un muncitor parizian și un „arian", un reprezentant tipic al „originii nobile" germane. Aici „omul de dincolo" este „iluzia cea mare", speranța de a nu mai exista bariere între oameni, lagăre de suferință, doar mituri ale libertății, fericirii, înțelegerii, bunăstării etc.

„Iluzia cea mare" ar fi mitul pozitiv fundamental, posibilitatea reală a demitizării unor astfel de mituri promise, dar irealizabile atîta timp cît Ignoranța controlează destinele omenirii, hrănindu-le cu iluzii deșarte, atîta timp cît „omul de dincolo" este „dușmanul de dincolo", ca în *Canalul (Ei iubeau viața)*, filmul lui Wajda, în care iluzia libertății și a dragostei se destramă violent în fața gratiilor și a armelor, sau ca în *Dictatorul* lui Chaplin, un desperat apel la umanitate. Cîtă iluzie ar trebui creator spulberată, cîtă pace reală și trainică ar trebui instaurată pe pămînt ca oamenii de pretutindeni să se înțeleagă între ei cu atîta har și poezie, adevăr și căldură umană, umor de cea mai rafinată sorginte, ca în impresionantul film al lui Gheorghi Danelia *Maratonul de toamnă*, al cărui mesaj subiacent de firească, spontană și profundă prietenie dintre un muncitor rus și un scriitor danez, venit la Leningrad să traducă din opera lui Dostoievski, pare a fi adresat întregii omeniri, afirmarea nemediată a noilor relații umane, bogăția și frumusețea vieții, substituind orice complexe și bariere naționale!

„MORALA" RELIGIOASĂ

Toţi marii cineaşti ai lumii sînt şi nişte mari moralişti: Eisenstein, Fellini, Buñuel, Kramer, Forman, Visconti, Wajda, Schlesinger, Bergman etc. Nu puţine dintre filmele lor reprezentative constituie o strălucită transfigurare cinematografică a unor acute contradicţii ce le declanşează — în capitalism, mai ales — miturile „moralei" burgheze, printre care mitul „moralei" religioase, îmbrăcată în toga celei mai acerbe ipocrizii, ascunsă sub paravanul divinităţii găunoase, ocupă un loc central. Criticii religiei şi „moralei" burgheze făcute de Marx, în primul rînd — fapt de care ne-am ocupat şi în prima parte a studiului nostru — li se alătură înainte de toate cîteva dintre cele mai importante filme ale „exploziei sovietice", cum ar fi operele unor maeştri ca: Eisenstein *(Vechiul şi noul* şi *Crucişătorul Potiomkin)*, Kuleşov *(Aventurile lui Mister West în ţara bolşevicilor)*, Dovjenko *(Arsenal* şi *Ivan)*, Pudovkin *(Sfîrşitul Sankt-Petersburgului)*. Agresivităţii imoralismului capitalist, injustiţiei brutale, ipocriziei religioase sau îndărătniciei spiritului burghez, prezente în secvenţe antologice ale acestor pelicule, marcate de atitudinea realist-critică a cineaştilor respectivi, le putem asocia şi uneori disocia, avînd în vedere sensibilitatea diferită care le stă la bază, imaginile dramatice ale valorosului film al lui Dreyer *Patimile Ioanei d'Arc*, care, pornind de la fapte concret-istorice, proiectează într-un plan universal condiţia omului drept care luptă cu Ignoranţa, reprezentată aici de „morala" Inchiziţiei, a unor prelaţi sadici, odioşi, ce „judecă" adevărul şi istoria în numele unui *Deus absconditus !* Dedublarea acestora, cameleonismul mîrşav, încercarea de a răstălmăci vorbele şi a mistifica faptele, de a ţine în fond istoria pe loc, într-o anchiloză atemporală, conservatoare, asemenea suveranului pontif şi slugilor lui din *În numele Papei-rege*, inchizitori scorojiţi, fiinţe abulice, în putrefacţie, somnolenţi, senili, orbi în faţa lumii care se schimbă, incapabili să-i judece, să-i înţeleagă pe revoluţionarii garibaldieni şi mişcarea ce-avea să-l detroneze pe Papă şi să instaureze Republica, scoate parcă şi mai mult în evidenţă caracterul viu, uman al Ioanei d'Arc şi respectiv al tinerilor revoluţionari ai „cămăşilor roşii", voinţa lor „populară", în sensul că ei acţionează, vorbesc, se apără în numele poporului, în numele celor mulţi şi nu în numele cine ştie cărui „conducător" divin sau în numele Papei-rege. Asemenea Ioanei d'Arc, poate fi oricare om revoltat, gata parcă de luptă, din mulţimea care o însoţeşte spre rug. Moralitatea Ioanei şi a revoluţionarilor garibaldieni este moralitatea poporului, opusă „moralei" judecătorilor lor găunoşi, reprezentanţi ai „judecăţii" şi ai „moralei"

divine, „morală" ce este de fapt un *mit* în spatele căruia se ascunde, cum spunea Buñuel, amoralitatea însăşi, împotriva căreia trebuie luptat[65].

Această reflectare a generalităţii, a mulţimii, în particular, în concreteţea unui personaj popular, gen Ioana d'Arc, această, să-i zicem, *anonimie a tipicului*, are o semnificaţie profund realistă, pe care un cineast ca Gleb Panfilov, în filmul său *Începutul*, a actualizat-o, a revitalizat-o exemplar, dîndu-i valoare de *ars filmica*: regizorul din filmul în film despre Ioana d'Arc caută cu febrilitate şi alege în rolul Ioanei nu o actriţă, nu o vedetă sau o „personalitate deja formată", ce-ar putea să influenţeze şi să denatureze aprioric personajul, ci un om oarecare, o simplă muncitoare, o fată anonimă, din mulţime, de nebăgat în seamă, deloc atrăgătoare, dar care — şi aici vădesc intuiţia şi personalitatea regizorului, artistului — se va dovedi a fi interpreta ideală. Întreg calvarul creaţiei, drumul pînă la premieră, ajutat (uşurat) de morala sănătoasă, de robusteţea sufletească a omului simplu, devenit erou, faţă de amoralitatea judecătorilor săi „istorici", este încununat de ovaţiile entuziasmante din final ale spectatorilor. Drumul de la Dreyer pînă aici este ca de la erou la antierou, deşi în centrul demitizării se află aceeaşi găunoasă „morală" religioasă.

Această demitizare este posibilă şi efectul ei etic nu poate fi pus la îndoială, tocmai pentru că în astfel de filme îmbinarea eticului cu esteticul se găseşte într-un raport dialectic, echilibrat, orice distorsiune şi presiune venită din partea amoralităţii religioase a lumii burgheze, în general, fiind controlată estetic, încorporată firesc atitudinii critice a cineastului. Cu alte cuvinte, demitizarea nu este scoasă în evidenţă în mod explicit, ci ea este o componentă a mesajului implicit al filmului, ţine deci de calitatea reflectării estetice, de capacitatea cineastului de a utiliza acele mijloace artistice specifice care să ducă la crearea unui dialog viu cu spectatorul, la naşterea acelui *efect V (Verfremdungseffekt)* brechtian, mai bine-zis, la acea, *coparticipare* care să presupună *distanţarea*. Asemenea mijloace sau procedee speciale, care servesc ideal scopului filmului autentic, al artei în general, acela de a contribui la structurarea morală a omului, a societăţii, sînt de obicei parabola, parodia, propensiunea ideatică (filmul de idei), propensiunea actualităţii (filmul-dezbatere sau filmul „cu tează", ce-şi propune să „demonstreze" ceva), precum şi alte mijloace realiste, ironia, satira, jocurile de spirit („distanţarea spirituală"), gagul etc. Cu asemenea instrumente de lucru cineaştii autentici, reprezentativi pentru arta filmului, surprind cu un ochi critic, lucid, spectacolul prejudecăţilor morale şi religioase,

iar un Schlesinger, Fellini, Buñuel, Kramer, coşmarul imoralităţii unei lumi în criză.

Într-o astfel de lume, relaţiile dintre oameni sînt atît de deformate încît amoralitatea este luată ca stare normală a vieţii. Viciul religios, de pildă, s-a infiltrat atît de mult în viaţa oamenilor, în comportamentul lor social, încît a devenit o plagă antiumană şi o afacere de stat. Aşa se întîmplă în filmele lui John Schlesinger *Darling*, *Billy mincinosul*, *Duminică blestemată* sau *Ziua lăcustei*, care surprind, cu un realism inegalabil, coşmarul unei lumi ce pare a nu mai putea trăi în afara imoralităţii; în filmele lui Bergman *Criza*, *A şaptea pecete*, *Fragii sălbatici*, *Ochiul diavolului*, *Ora lupului* şi altele, ale căror fundamentale întrebări etice sînt de natură existenţialistă, de sorginte kirkegaardiană, patetismul personajelor reieşind din imposibilitatea de a opta pentru bine sau rău, pentru fanatismul religios (ca în *A şaptea pecete*) sau simpla credinţă şi iubire, pentru viaţă şi speranţă sau obsesii malefice şi fascinaţia morţii; dar mai ales în filmele lui Buñuel *Carnea şi diavolul*, *Înălţarea la cer*, *Nazarin*, *Viridiana*, *Îngerul exterminator*, *Simon din deşert* şi nu mai puţin *Fecioara*, *Jurnalul unei cameriste* sau *Farmecul discret al burgheziei*, în care s-au fixat, cu măsura unei înalte conştiinţe şi responsabilităţi artistice, „gradele" devalorizării treptate a moralităţii lumii capitaliste.

Luis Buñuel, prin filmele sale, a izbutit să realizeze o adevărată istorie a „demoralităţii" societăţii occidentale. Şi nu numai atît. Prin parabolele sale cinematografice, pornind de la critica moralei burgheze, Buñuel a pătruns de-a dreptul spre una din cauzele fundamentale ale destrămării morale a oamenilor, ale închistării şi abrutizării: religia. Morala creştină, miturile întreţinute de prejudecăţile religioase, tot ceea ce religia consideră sfînt se află înfăţişat sub chipul adevărat al fanatismului, al urii, al sadismului erotic, al violenţei şi al paranoicului, într-o viziune de coşmar ca aceea din *Capriciile* lui Goya. Bunăoară, în *Nazarin* crima pe care o produce religia se manifestă prin menţinerea populaţiei (unei provincii bîntuite de ciumă) în ignoranţă, foamete, boală, mizerie, prin refuzul medicamentelor, al unui tratament medical (temă a nenumărate filme, ca, de pildă, *Medicul şi vraciul* sau *Cazul doctorului Laurent*) şi înrădăcinarea în credinţa „minunii salvatoare", în mesia, Nazarineanul modern fiind un intrus în această lume de „olvidados" („uitaţi"), un neputincios, un rătăcit, un biet străin, un cerşetor (vezi secvenţa finală), el însuşi victimă a prejudecăţilor religioase închistate de veacuri într-o structură mitizantă, care-i refuză predicile, noul mesaj, dezarmîndu-l cu totul. Tot astfel, *Simon din deşert* este un fel de *profet-hippy*, care vorbeşte în pustiu, alienat şi singur, sub un cer lipsit de credinţă,

privit de o lume abrutizată, fără nici un ţel. Aceşti debusolaţi mesianici, produşi de o epocă la răspîntie şi, totodată, victime ale ei, sînt asemenea oilor profetice din *Îngerul exterminator*, marea parabolă a „moralei" burgheze, a vieţii mondene a burgheziei, al cărei „farmec discret" sfîrşeşte apocaliptic în cea mai absurdă mistică şi pedeapsă biblică, materializate de Buñuel prin imposibilitatea personajelor de a putea părăsi vila unde petrec; după ce „îngerul" veghetor le extermină, el îşi extinde apoi pedeapsa — prin acele oi profetice prin care îşi face semnalată prezenţa — asupra mulţimii de credincioşi aflate în incinta uriaşei catedrale a oraşului. Întîlnim aici ceva din „ciuma" camusiană, din spaima morţii care se întinde ca nişte cercuri concentrice, dar pe un plan biblic, religios.

Parabolele lui Buñuel semnifică faptul că religia a căzut victimă propriilor ei mistificări, că „morala" ei — chiar dacă îmbracă formele cele mai moderne, mai mascate, ca acel *hippy* din *Simon din deşert* — este, de fapt, morala burgheză, adică, aşa cum spune Buñuel, *„amoralitatea însăşi, împotriva căreia trebuie luptat"*! *Viridiana* exprimă într-o formă artistică desăvîrşită acest adevăr. Goya, Da Vinci (prin *Cina cea de taină*), Haendel *(Oratoriul)* concură prin sincronizare şi contrapunct la crearea celei mai demitizatoare viziuni asupra „moralei" religioase. În plină amoralitate a lumii burgheze (filmul debutează prin încercarea bătrînului moşier de a-şi viola nepoata), eroina, o călugăriţă care îşi propune — datorită averii moştenite de la unchiul său, care se spînzurase — să-i ajute pe săracii oraşului, să aducă mîntuirea păcătoşilor, devine victima lor (în secvenţa dezmăţului şi orgiei de la conac a cerşetorilor), acceptînd în final „regula jocului" unei lumi amorale în structurile sale profunde (ultimul cadru — cel al jocului de cărţi — sugerează clar că Viridiana acceptă să fie amanta vărului ei).

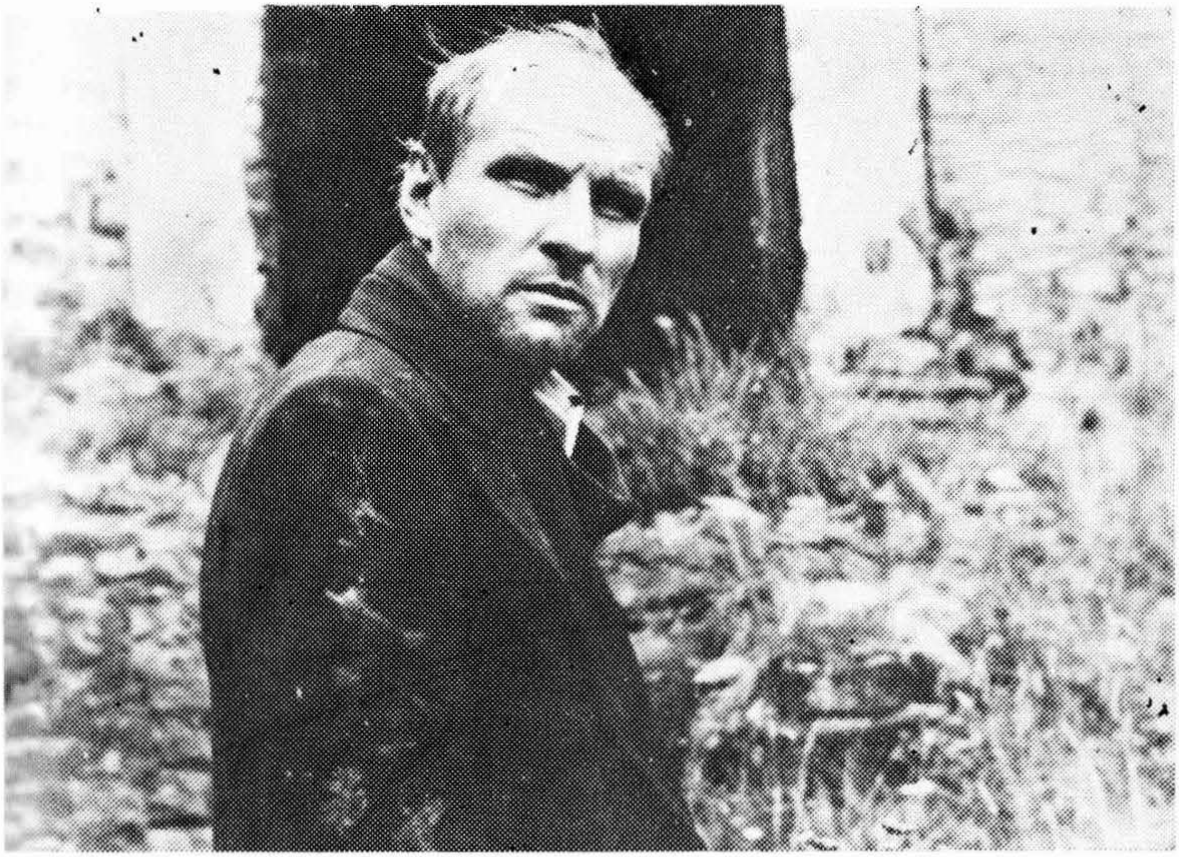
După cum se vede, parabolele realiste ale lui Buñuel, ale acestui mare moralist, structurate pe datele violenţei, superstiţiilor şi viciilor lumii burgheze, sfîrşesc întotdeauna cu o morală implicită, ca o întrebare tulburătoare pusă omenirii. El caută astfel să comunice cu spectatorul, solicitîndu-i o participare vie, critică. Educaţia morală se săvîrşeşte pe calea regală a esteticului. Căci mecanismele moralei burgheze, formalismul ipocrit, religios, sînt de nepătruns cu mijloace sărăcăcioase. Soluţia parabolei găsită de Buñuel, aplicată unui obiect atît de pervers, de găunos, este mijlocul cel mai adecvat pentru a nu deforma realitatea, pentru a putea stăpîni şi a supune analizei probleme sociale atît de complicate. În cazul lui Buñuel se poate spune că eticul şi esteticul stau într-un raport dialectic, întrucît parabola nu a fost solicitată

în direcţia abuzului moralizator, ci pentru a lăsa liberă puterea observaţiei, pentru a o focaliza apoi spre un sens general, simbolic. Şi nu s-ar zice că marele public nu aderă (şi nu preferă!) asemenea spectacole autentice, că nu se simte cîştigat, îmbogăţit, că nu doreşte să i se pună probleme adevărate, care să-l mobilizeze pe de-a întregul! Dimpotrivă. Filmele lui Buñuel se bucură de audienţă la public. De altfel toţi aşa-zişii autori dificili, cînd au tratat probleme general-umane şi au creat metafore semnificative, cuprinzătoare, au fost înţeleşi de mase. Popularitatea lui Shakespeare, bunăoară, a fost mereu o dovadă că subtilităţile parabolice sînt pe placul oricărui public, în sensul că nu au scăpat generaţiilor de spectatori. O primă audienţă şi o „pregătire" analfabetă, întreţinută de Ignoranţă, nu sînt însă suficiente. Căci, fără îndoială, marii creatori s-au folosit de parabolă ca de un procedeu eliptic, reuşind să-şi esenţializeze observaţiile realiste, să îmbrace adevărurile despre starea epocii într-o haină transfigurată, aluzivă, alegorică, mai puţin deci bătătoare la ochi. Buñuel s-a dovedit a fi un adevărat maestru, prin intermediul lui spectatorul căpătînd o „viziune integrală asupra realităţii". Dar procedeul a fost folosit, uneori cu tot atîta strălucire, de Chaplin, Renoir, De Sica, Fellini, Bergman, Resnais, Schlesinger şi alţii.

În maniera sa specifică, Chaplin reuşeşte în *Pelerinul* să ne ofere o *parabolă-satiră* la adresa religiei, o ridiculizare a oficierii religioase şi a sacerdoţiului, procedeu pe care îl va desăvîrşi în *Dictatorul*, cînd obiectul parabolei-satiră va fi Hitler şi spectrul lumii lui. În general, el urmăreşte o temă sau o idee precisă, însă complică voit lucrurile, pentru a putea păcăli cenzura timpului, încercînd să cuprindă, cînd poate, cît *mai multe* probleme posibile, din cît *mai multe* unghiuri de vedere şi pătrunzînd în cît *mai multe* medii sociale. Toate acestea le avem în *Pelerinul*, film poliţist, satiric, politic, dramatic, melodramatic, dar cu o ţintă precisă, antireligioasă în primul rînd. Pastorul întruchipat de Charlot este un nenorocit care a evadat dintr-o închisoare şi care, pentru a scăpa de poliţie, s-a deghizat. Slujba pe care o ţine nu-i decît o ciudată improvizaţie, iar predica se compune din pantomima luptei dintre David şi Goliath. După ce mimează această luptă, „pastorul" Charlot îşi salută credincioşii ca un actor pe scenă, spre surprinderea generală (publicul „credincios" s-a simţit jignit de această secvenţă; în statul Pennsylvania, de pildă, filmul a fost interzis). Gestul „pastorului" este însă cît se poate de firesc, iar ideea lui Chaplin e de o „îndrăzneală" cît se poate de simplă, de obişnuită: serviciul divin este văzut întocmai cum pare, adică drept un spectacol religios. Preotul este şi regizor şi actor, care interpretează şi joacă un rol scris în

CIVILIZAȚIA

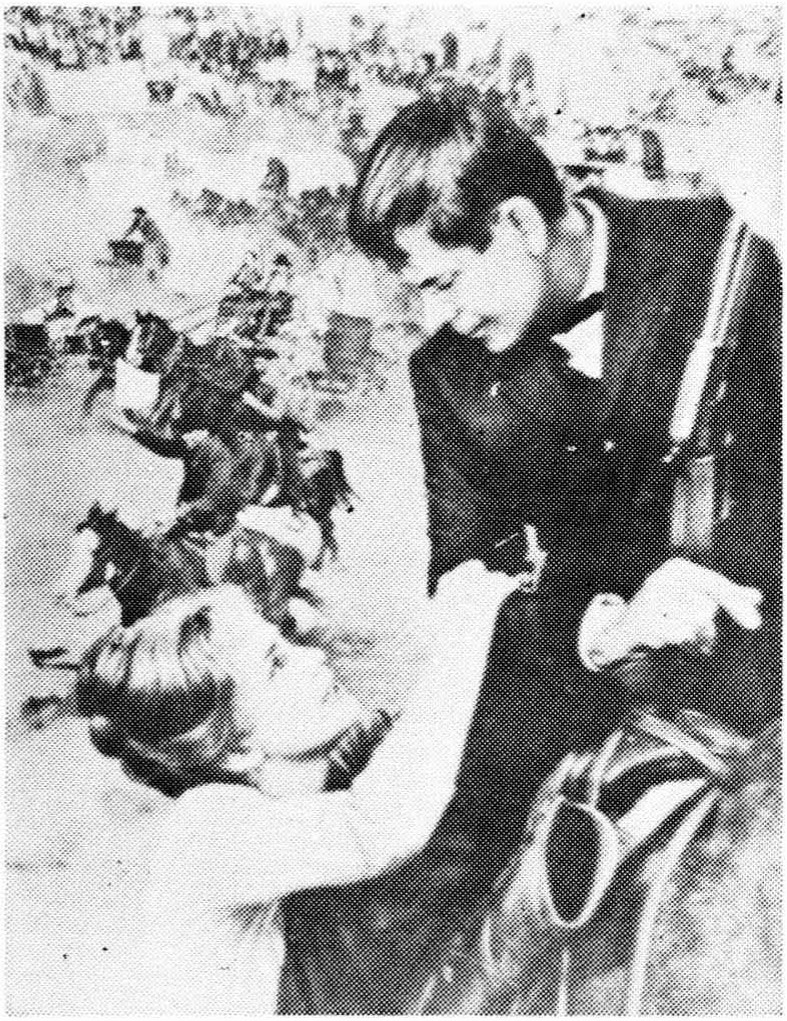
1. *Călăuza* (1979). Cu Anatoli Soloniţin.



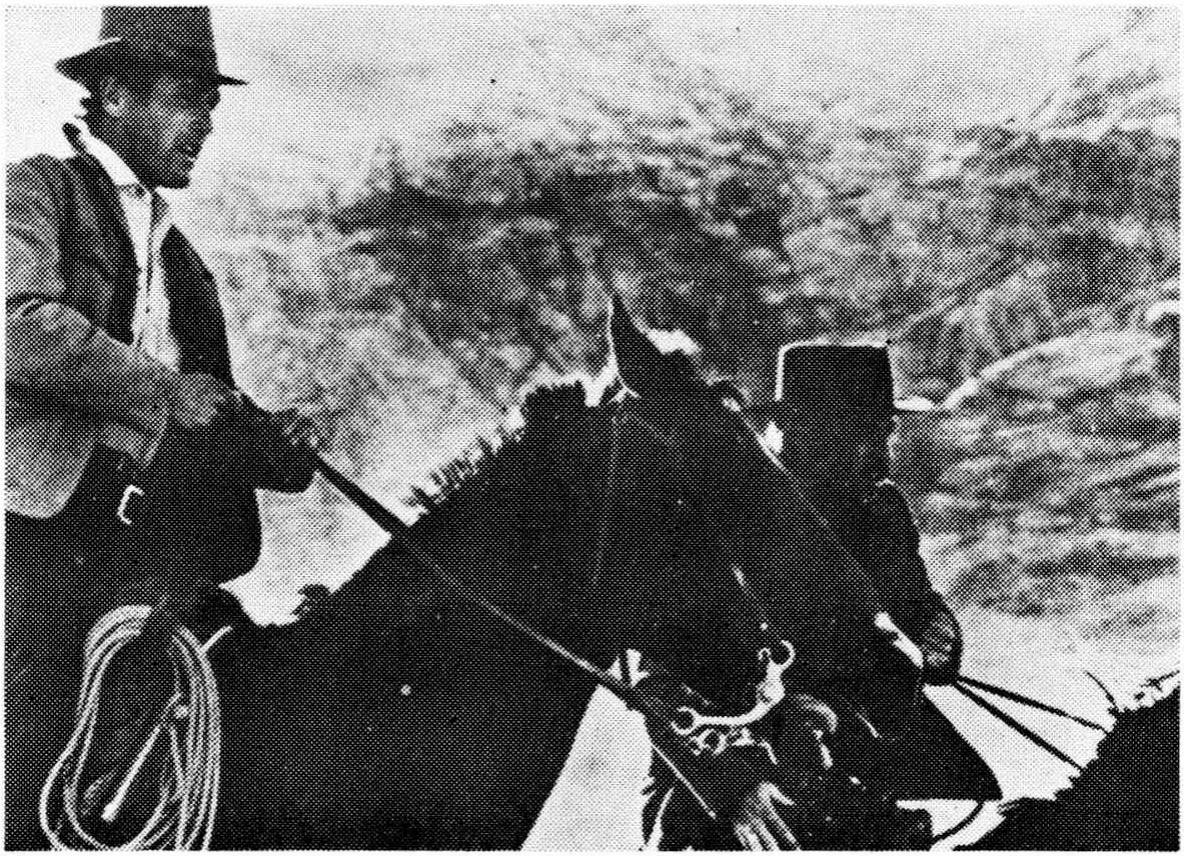
2. *Omul Vineri* (Jack Gold, 1975). Cu Peter O'Toole, Richard Roundtree.

PIONIERII—WESTERNUL

3. *Cimarron* (Anthony Mann, 1960). Cu Maria Schell, Glenn Ford.



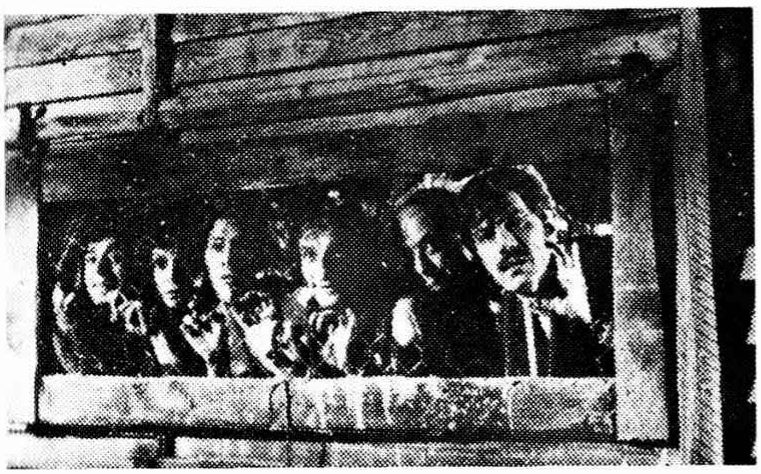
4. *Butch Cassidy şi Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969). Cu Paul Newman, Robert Redford.



EMIGRAȚIA

5. *Nașul* (II)
(Francis Ford Coppola, 1974).
Cu Robert de Niro (dreapta).

6. *Emigranții*
(Jan Tröell, 1974).
Cu Liv Ullman, Max von Sydow.



7. *Pîine și ciocolată*
(Francesco Brusati, 1974).
Cu Nino Manfredi (primul din dreapta).

60. *Dirijorul* (Andrzej Wajda, 1980). Cu John Gielgud, Krystina Janda, Andrzej Seweryn.

61. *Concurs* (Dan Piţa, 1982). Cu Claudiu Bleonţ.

textele Bibliei și în dogme. El este liber să improvizeze în spiritul și litera lor. În fond Chaplin, în absența sonorului (filmul a fost turnat în 1922), și-a gîndit firesc predica sub forma preferată a pantomimei. Demitizarea sacerdoțiului și a oficierii religioase se produce prin renunțarea la *litera* dogmei, datorită limitei mijloacelor formative ale cinematografului, de care vorbea Arnheim. Pe de altă parte, spectatorii știau că pastorul era un escroc, un vagabond, un evadat, care nu putea decît să mimeze, nu să predice, dovadă că și-a ales și o temă biblică atît de cunoscută. Cu toate acestea, fără înțelegerea convențiilor artei, ajutată și de Ignoranța publicului, de „morala" sa mărginită, religioasă, virulența parabolei-satiră a fost extrem de puternică.

Desigur, Chaplin nu are rafinamentul parodic al lui Fellini care, pentru a demitiza spectacolul religios, folosește mijloacele artei filmului ca un mare „mag". În *Roma* există o secvență extraordinară în care obiectul parodierii îl constituie însăși papalitatea, cu tot fastul și pompa ei specifică: într-o mare sală de mode sînt prezentate, printr-o defilare ceremonială, manechine umane îmbrăcate în hainele strălucitoare ale papei și ale celorlalte înalte sanctități și fețe bisericești, fiecare apariție fiind însoțită de un comentariu privind noua linie a modei papale și a croielii altor împopoțonate costume din ierarhia demnitarilor Vaticanului. Toată această defilare sacrosanctă se face pe patine cu rotile! În același fel își fac apariția și îngerii, însoțiți de detalii despre moda paradisiacă, despre felul cum trebuie purtate aripile etc. Nu sînt uitate nici personajele infernale, nici moartea, cu însemnele ei, un schelet (pe rotile) și coasa, nici dricul, cu tot felul de volănașe și îngerași, ultima modă, cea mai luxuriantă, care ar face de rîs antica barcă a lui Caron! În felul acesta, Fellini ne introduce în plină parabolă dantescă.

Ideea unei parade a modei religioase, cu toate „compartimentele" ei, inclusiv mistica fastului, a formalismului ceremonial, a impresionării exterioare, fapte care trădează *criza* profundă a acestei instituții, este demnă de „marele mag", cel ce vede arta filmului ca spectacol, ca un semnificativ și autentic spectacol, spectacolul religios, mai exact, al demitizării religiei și comportamentului sacerdoțial, fiind poate cel mai „atrăgător" din opera felliniană. Să ne amintim cum începe filmul *La dolce vita*, cu acea imagine a unui crucifix purtat de un elicopter deasupra Romei, ca un fel de simbol al dezrădăcinării credinței, ca un spectacol unic oferit de civilizație, de cuceririle ei, în chiar cetatea religiei. Statuia lui Isus răstignit plutește prin văzduh, rătăcește deasupra unui oraș stăpînit de viciile lumii moderne, de amoralitatea marii burghezii, de angoasele însinguraților, de vedete, de sex, de petre-

cerile mondene, alienante, de „miracole" şi superstiţii, de marele necunoscut simbolizat prin acel ochi ciclopic al monstrului marin din finalul filmului.

Într-adevăr, această „viaţă a plăcerilor", a pierderii demnităţii umane, a desfrîului, a deşertăciunii catolicismului, oferă un mare spectacol. Nu alta este imaginea pe care ne-o transmit filme ca *Satyricon*, *Casanova* şi *Roma*. Însuşi Fellini mărturiseşte: „*Ca element vizual am folosit adesea tema vieţii de circ care este un amestec de spectacol, risc şi realitate*"[66]. Dar Fellini a făcut din „morala" burgheză şi a aristocraţiei romane şi din miturile ei, inclusiv cel al „moralei" religioase, un mare spectacol nu pentru că limbajul cinematografic îl servea de minune, sau pentru că s-a dovedit a fi un mijloc modern şi eficace de a „savura" estetic asemenea teme, ci întrucît această „morală" şi miturile ei, prin ele însele, prin raportarea, desigur, la totalitatea acelei lumi, se prezintă ca un enorm spectacol clovnesc, de circ. Personajele din *Satyricon* sau *Casanova* (care au în titlul original şi numele lui Fellini, fiind în acest fel actualizate prin biografia spirituală a regizorului), lumea decadenţei romane şi aceea din vremea lui Sade îşi schimbă parcă numai decorurile şi costumele pentru a trece în universul din *La dolce vita* şi *Roma*. Ipocrizia, corupţia, viciul, înstrăinarea, angoasele erotice, minciuna, imoralitatea bisericii, a justiţiei etc., care „leagă" vizibil aceste filme, constituie un „mit" extrem de formalizat. Demitizarea felliniană este însă ca o vrajă estetică, „demoralitatea" societăţii italiene producîndu-se nu prin explicitări, structuri previzibile, şablonarde, sau „soluţii", ci prin forţa reflectării autentice, a luciditătii observaţiilor, a echilibrului interior, a moralei implicite, care dau operei sale o impresionantă originalitate. Un mare spectacol social surprins în chip adecvat, printr-o subtilă îmbinare dialectică a eticului şi esteticului!

De pildă, sub masca „moralităţii" religioase, Fellini a ştiut să descopere şi să transmită cu savoare parodică întreg mecanismul unei lumi în criză, lumea unei instituţii care frînează mersul societăţii şi este anacronică civilizaţiei. Fellini nu este violent cu această lume, el o demolează cu şiretenie, o desfiinţează cu mijloacele cele mai rafinate ale limbajului filmic. Ochiul atent al regizorului, un mare observator al lumii în mişcare, surprinde peste tot, în trenuri, în gări, pe străzi, în aeroporturi etc. haina sacerdotală, fixează pentru o clipă, printr-un *raff panoramic*, un grup de călugăriţe — cu „glugile" lor albe, distinctive — cărora vîntul le flutură poalele mantiilor negre! O „incursiune" prin filmele lui Fellini — tema lor centrală fiind, cum s-a mai spus, însăşi „viaţa văzută ca o călătorie"! — ne oferă această perspec-

tivă a unui peisaj uman foarte pestriţ, punctat însă extrem de pitoresc de tot felul de călugări şi călugăriţe, de tot felul de demnitari bisericeşti şi feţe papale, întreg acest spectacol putînd fi văzut nu numai în *Roma*, care este un eseu cinematografic şi autobiografic despre această metropolă atît de contradictorie, ce include şi Vaticanul ca cetate a religiei, şi este, deci, firesc să întîlnim un asemenea „alai" mănăstiresc şi papal, dar şi în *La dolce vita*, *8.1/2*, *Giulietta şi spiritele* sau *Toby Dammit*. Desigur, şi în alte pelicule găsim asemenea personaje simandicoase, trăind într-o lume a „miracolelor" şi credinţei în ele, ca în *Miracol la Milano* al lui De Sica sau ca în filmul lui Manfredi *Harul*, o savuroasă parodie a superstiţiilor religioase, cît şi în alte filme ale regizorilor italieni mai mult sau mai puţin cunoscuţi, numai că la Fellini „comportamentul sacerdoţial" constituie o componentă esenţial-spectaculară a limbajului filmic — urmărită cu consecvenţă de-a lungul întregii sale opere — , o verigă a spiralei demitizatoare, care, în mişcarea reflectării estetice, urmează dialectica lucrurilor, găsindu-şi în Fellini modelatorul ideal.

Dar dacă acest mare moralist rîde copios de religie, observă atent şi persiflează cu blîndeţea umorului, atît de specific geniului italian, „comportamentul sacerdoţial" şi miturile „moralei" religioase, dacă tratează această temă de parcă ea ar aparţine iremediabil trecutului şi Fellini ar fi asemenea „omenirii" lui Marx ce se desparte de trecutul ei (religios) rîzînd (în parabolica *Prova d'orchestra* „momentul divinităţii" mîniate pe haosul lumesc, realizat prin acea sferă uriaşă care, venind din înalt, sparge tavanul clădirii unde se află în chip simbolic societatea — „instrumentiştii" şi „dirijorul" — , fiind tratat ca o farsă), ei bine, alţi regizori: Pasolini în *Evanghelia după Matei*, film în cheie naţional-populară, care adaptează subiectul evanghelic la realităţile sudului italian sau la atrocităţile fascismului (de văzut secvenţa uciderii pruncilor); Klimov în *Agonia*, în care prăbuşirea ţarismului, a puterii de veacuri a Romanovilor, este asimilată cu atmosfera de apocalips, de agonie, de fanatism religios şi superstiţie, de violenţă şi sadism erotic, introduse la curte şi în popor de către Rasputin, paranoicul erou al filmului, atmosferă ce precede Revoluţia din Octombrie; Monicelli în *Un burghez mic, mic de tot*, în care misticismul catolic şi superstiţiile religioase sînt ca un blestem asupra omului, ca un „semn" prevestitor de rele, contrar „credinţei" populare (moartea fiului, în ziua cînd trebuia să înceapă serviciul, este precedată, pregătită parcă, de rugăciunile mamei şi de un adevărat ritual superstiţial); Andrei Blaier în *Întunericul alb*, un film-avertisment, unde se arată că misticismul şi fanatismul sectelor religioase proliferează

pe fondul ignoranței și al indiferentismului (activitatea nocivă a „profetului" care o convinge pe mamă să-și „ucidă" fiul are ca pandant „atmosfera" de la Căminul cultural); Kramer în *Procesul maimuțelor*, o pledoarie pentru dreptate, adevăr istoric, știință și rațiune în luptă cu strîmbătatea dogmei biblice, atît de înrădăcinată în conștiința americanilor și în numele căreia se fac atîtea cruzimi, linșaje, nedreptăți (o dovadă fiind prezența ei în majoritatea filmelor hollywoodiene, mai ales în westernuri, unde Biblia este nelipsită, la fel ca și *cowboy*-ul, *saloon*-ul, femeia, șeriful sau judecătorul-preot, iar apelul la ea, în momentele cheie, se face ca la un fel de ritual mistic, ca la un mit al adevărului absolut și al dreptății divine, date odată pentru totdeauna, deși cei care îi aplică dogmele o fac în numele intereselor lor și al conjuncturilor economice, politice, dictate de momentul istoric respectiv); Buñuel în filmele de care ne-am ocupat; Kawalerowicz în *Maica Ioana a îngerilor*, unde fanatismul religios, consubstanțial parcă instinctului polonez, deși ne aflăm în Polonia veacului al 18-lea — dar o dovadă istorică și apoi psihologică, abisală, o mai avem în filmele lui Wajda *Nunta* și respectiv *Pădurea de mesteceni* —, este reprezentat de maica posedată și de fenomenele de isterie colectivă sau de sugestia diavolului, a apariției lui faustice, în stare să tulbure mințile și sîngele călugărițelor, toate acestea pe un substrat moral-filosofic, al dialecticii bine-rău, păcat-purificare, crimă-iertare etc. (atitudinea lui Kawalerowicz fiind, desigur, critică, de tip buñuelian, la fel și cea a lui Wajda, în special în *Nunta*, cît, mai ales, în parabolicul *Pilat*, o dezbatere bulgakoviană, actuală, pe tema sacrului și profanului, cu accente anticreștine, anticlaudiene); în fine toți acești regizori și mulți alții, pomeniți deseori de noi aici, ne amintesc că religia, cu violența ei fanatică, ce o însoțește, nu este nicidecum un fenomen aparținînd iremediabil trecutului, în ciuda atacului zdrobitor al științei, al gîndirii marxiste și mai cu seamă a realităților socialiste și comuniste, ci se află într-o ofensivă mistico-politică poate necunoscută înainte. Iar viața contemporană ne confirmă faptul că religia găsește noi forme de exteriorizare și noi aliați, ca, de pildă, mișcările neofasciste, manifestările anticomuniste, violențele față de cultura realistă, umanistă, științifică (inclusiv imixtiunile ei în domeniile cele mai înalte ale cuceririlor științei, cum ar fi cucerirea spațiului cosmic, aspect de care ne-am ocupat la începutul studiului nostru), jucînd roluri nefaste în viața unor popoare, infiltrîndu-se în structurile lor politice, reînviind și actualizînd fenomene și momente uitate, care se credeau moarte, inofensive, arătînd că prejudecățile religioase, fanatismul mistic constituie realități la

fel de dăunătoare omenirii ca și prejudecățile rasiale, de care sînt, bineînțeles, legate, așa cum o dovedesc, de pildă, Kramer în *Procesul maimuțelor* sau Buñuel în *Fecicara.*

FAMILIA

Prin cantitatea uriașă de filme care abordează tema familiei, în special din unghiul mitului modern, tînăra artă a cinematografiei concurează serios celelalte arte, deși pictura sau teatrul, de pildă, au o vîrstă de milenii. Sub raportul calității însă nu se poate compara cu marile capodopere ale tragicilor greci, bunăoară, știut fiind că, așa cum scrie Aristotel,

„tragediile cele mai izbutite au ca subiect isprăvile cîtorva familii, cum sînt cele ce povestesc despre Alcmeon, Oedip, Oreste, Meleagru, Trieste, Telefos și toți ceilalți, cărora le-a fost dat să îndure ori să săvîrșească ceva cumplit" [67].

Cu excepția filmelor lui Cacoyannis *Electra, Troienele* și *Iphigenia.* Și nu se poate compara nici cu alte capodopere teatrale pe aceeași temă, de la Seneca sau Shakespeare, la Ibsen, Hauptmann, Cehov, Gorki, O'Neill sau Tennessee Williams, deși ecranizări după Cehov și Williams în special, precum *Unchiul Vania* de Andrei Mihalkov-Koncialovski, *Piesă neterminată pentru pianină mecanică* de Nikita Mihalkov, *Trei surori* de Laurence Olivier, ecranizările (sovietică și americană) după *Pescărușul;* ori *Un tramvai numit dorință* de Elia Kazan și *Orfeu în infern* de Sidney Lumet sînt demne de reținut. Faptul e lesne de înțeles, întrucît viziunile cinematografice moderne — chiar dacă *Pescărușul* este ecranizat de un american, respectiv de Lumet, sau *Nora* de un american anglicizat ca Joseph Losey — păstrează structurile și spiritul inițial din operele de plecare. Fără îndoială că se pierde ceva esențial: specificul național, atmosfera caracteristică, portul, limba, culoarea locală etc. Toate ecranizările străine ale unor opere de scriitori ruși, de pildă, au avut de suferit din acest punct de vedere, indiferent de marea valoare a regizorului care s-a încumetat la asemenea transpuneri. Bineînțeles, exceptînd parodiile, cum ar fi filmele *Balul vampirilor* de Polanski, ca și *Dragoste și moarte* de Woody Allen după *Război și pace* al lui Tolstoi.

Diferența calitativă însă, de care vorbeam, aici, în acest context se poate delimita, preciza. Dacă marea valoare, marea calitate a operelor scriitorilor pomeniți se datorează în principal rădăcinilor, adică acelei mătci naționale de unde ele își extrag unicitatea, autenticul, specificul inconfundabil, dimpotrivă, cali-

tatea majorității covîrșitoare a filmelor este diminuată substanțial, își datorează deficiențele tocmai tendinței de imitație, de universalizare, de deznaționalizare a viziunilor cinematografice. Bineînțeles că acolo unde abordarea filmică se face în spiritul permanențelor fundamentale ale vieții unui popor, rezultatele se dovedesc a fi de certă valoare, cum este cazul structurărilor pe scheletul miturilor tradiționale în special, și mai puțin sau aproape deloc pe scheletul miturilor moderne. Este vorba în esență, deci, de două unghiuri diferite de abordare estetică a temei familiei sau a altor teme ce fac obiectul acestui capitol: cel al *mitului tradițional* sau clasic și cel al *mitului modern*, două tipuri diferite de plăsmuire, de reflectare, datorate unor condiții social-obiective diferite, unor perioade istorice și situații de viață total schimbate. Dar despre aceste aspecte am vorbit pe larg în primul capitol al lucrării. Aici vom arăta felul în care transformările radicale, prin care a trecut societatea modernă, au dus și la modificarea vieții de familie și la apariția de noi mituri, negative în special, în jurul ei. E limpede că „învelișul" vieții, civilizația materială, cu cele bune, dar mai ales cu cele rele, a avut o influență covîrșitoare asupra relațiilor sociale dintre oameni, și deci și asupra familiei, și că așa cum secolul vitezei nu seamănă cu nici un alt secol anterior, nici celula societății nu mai poate fi aceeași! În primul rînd moralitatea care o susține are un aspect mult mai individualist, mai feroce, mai violent, corespunzător structurilor moderne de existență. Viața patriarhală a societăților tradiționale este înlocuită cu un fel de așa-zisă viață de familie „schizoidă", tehnologizată, cu relații robotizate ca în *Unchiul meu* de Tati și cu perspective și mai dezumanizante ca în filmul lui W. Allen *Sleeper*.

Această problemă a distrugerii de către civilizație a structurilor de viață vechi de cînd lumea, cu toate consecințele ei nefaste privind echilibrul lăuntric al omului, morala, starea lui familială etc., l-a obsedat pe Marin Preda în scrierile lui, atît în romane (filmul lui Iulian Mihu *Marele singuratic* e doar o copie palidă a acestei obsesii!), cît și în eseurile literare din *Imposibila întoarcere*.

„*Trebuie să te saturi de oraș* — scria Preda într-unul din ele — *ca să începi să reflectezi la modul de viață în comunități mici, în care individualismul e moderat de privirea vecinului sau de ochii uliței, care te vede cînd pleci de-acasă și cînd te întorci. Dacă nu ești atent, ți se aud și șoaptele, fără să mai vorbim că toată lumea știe cum îți crești copiii, cum te porți cu părinții și cum îți iubești nevasta*". [66]. Dar în acest „spectacol" nu intră nici un rău. „*În primul rînd că marile spaime ale individualistului se diminuează și caracterul devine mai ferm*". Oameni cu fața schimonosită, expresie a unui *individualism iremediabil*, zice Preda, aici n-ai să găsești,

nici oameni dominați de o *psihologie obscură*, schimbători, palizi, nestatornici în hotărîri, mascîndu-și violența, însoțindu-și egocentrismul de calomnii și intrigi, abile și rafinate, deseori însă grosolane, care „*îl împing pe omul chinuit de obsesia propriei sale personalități pe un drum fără întoarcere, agravat de faptul că aproapele său cu care intră în conflict nu e pe aceeași stradă cu el și nu iese în aceeași piață. Omul e silit să-și suporte mai singur aici întreaga povară a deciziilor sale, decît acolo, unde ceilalți îți corectează pașii prin simpla existență colectivă*". Apoi Marin Preda continuă: „*În al doilea rînd, cimitirul e mai aproape de vederea omului și perspectiva lui îl face pe om mai senin, fiindcă știe ce-l așteaptă. Cu alte cuvinte, omul îmi pare într-o astfel de colectivitate mai liber, în timp ce în marile aglomerări se crede nemuritor. Or, cine nu-și cunoaște condiția e mai robit de ea, mai captiv, prins cum e într-un program de ucidere a timpului care îl abate fără greș de la reflecția și cîștigarea unui echilibru biruitor*".

La toate acestea el mai adaugă bucuria existenței în mijlocul naturii și avantajele ce decurg de aici, faptul că oamenii nu cunosc acele *ziduri ale incomunicabilității* specifice vieții urbane, de bloc, unde omul e un însingurat, un rătăcit (ca în *Play Time*), ci, dimpotrivă, că se află acasă pe orice uliță, iar această condiție îl „obligă" să *cunoască* cît mai mulți *oameni*, comparativ cu omul marilor aglomerări, constrîns, prin modul de existență urbană, să „adune" doar *cunoștințe*; în fine, „patriarhalul" are televizor și aparat de radio, care îi menține „curiozitatea avidă pentru viața planetei", pentru cuceririle științei, pentru tot ce-i grav pe lume etc.

Contrastul dintre cele două „lumi", dintre cele două tipuri de mitizare, pozitivă și negativă, a vieții de familie în special, dintre cele două structuri de viață, una specifică societăților tradiționale, patriarhale, alta specifică aglomerărilor urbane, civilizației moderne, poate fi ilustrat prin cîteva exemple din cinematografia noastră, cum ar fi: *Nunta de piatră* sau *Duhul aurului* și respectiv *Filip cel bun*; *Lumina palidă a durerii* și, în contrast, *Proba de microfon*; *Moara cu noroc* și *Trecătoarele iubiri*, deși aici există și o „legătură" între cele două lumi indicate; *Toamna bobocilor* și *Mijlocaș la deschidere* sau *Angela merge mai departe* ș. a.; iar trecerea de la un tip de mitizare la altul, de la o mentalitate la alta, de la un tip de relații la altul nou, neprevăzut, poate fi ilustrată de un film ca *Iarba verde de acasă*, dar mai ales de *Vînătoarea de vulpi*. Desigur, aceste lumi nu sînt „pure" ca în eseizarea lui Preda, elemente dintr-una găsindu-se și în cealaltă, după cum într-un film ca *Înainte de tăcere* viața patriarhală este chiar odioasă, instinctuală, violentă, mutilată, existența familiei fiind distorsionată și dezbinată de o patetică relație în triunghi, pe cînd în filme urbane precum *E atît de aproape fericirea*, *Mult mai de preț e iubirea* sau *Stop-cadru la masă* comu-

nicarea nu-i atît de imposibilă, drumurile eroilor nu chiar atît de labirintice, aglomerările nu atît de străine de poezie, omul nu atît de lipsit de iubire, prietenie, cunoscuți, ba chiar fericirea e foarte aproape! În general însă Preda are dreptate, mai ales că reflectările realizate de unele din aceste filme nu au profunzimea observațiilor lui, la care am mai adăugat înainte și altele ale multor artiști și gînditori moderni și pe care le putem concretiza în continuare cu noi exemple din filmografia universală.

Desigur, în aceste aprecieri trebuie să ținem seama, înainte de toate, că societățile tradiționale — și operele clasice, folclorul, mitologia mai ales confirmă din plin lucrul la care ne vom referi — trăiau prin cultivarea valorilor ideale, umaniste, se caracterizau prin durabilitatea creației și credința în eternitate, aveau deci *vocația permanențelor*, o asemenea permanență fiind însăși familia, înțeleasă ca mit pozitiv, ca un cult al fertilității, al dăinuirii unui neam, unui popor, ca celulă vitală a societății (colectivității), ca model de comuniune, de dragoste și hărnicie etc., ca în folclorul românesc. Apoi, nu trebuie să scăpăm din vedere că interpretările cinematografice ale evenimentelor patriarhale, ale relațiilor familiale sînt tributare unor sensibilități profund schimbate, caracteristice cilvilizației. Astfel, în contextul vocației pentru valorile tehnologizante, științifice și efemerizante, azi familia este înțeleasă ca un mit modern negativ, specific lumii „civilizate", bineînțeles, avînd în vedere reflectările cinematografice, unde acest fenomen ocupă un loc de prim plan, foarte propice deformărilor mitizatoare. Evident, fenomenul, criza lui, se află în viață, mitizarea negativă a familiei, prin existența situațiilor în triunghi în special, fiind proprie tuturor mijloacelor de comunicare, de la cele orale sau folcloric-citadine la cele tipice Galaxiei Marconi. Cinematograful însă i-a dat fenomenului o generalizare caracteristică audienței, marii audiențe de care se bucură mitizările sale actuale.

Într-adevăr, acest subiect — pe tema familiei moderne — s-a dovedit a fi foarte generos, unul dintre cele mai prolifice și extrem de comercial. Aproape că nu există film de actualitate, de pildă — iar numărul lor e de ordinul zecilor de mii, să ne gîndim doar la școala indiană sau americană — care să nu abordeze și problema familiei, care să nu conțină o relație între soți și amanți, între părinți și copii, tot felul de legături rubedeniale, unde să nu existe cîte un Don Juan care să încurce viețile familiale ale unor cupluri etc. Desigur, nu este vorba de simple relații, „tradiționale", ci de relații foarte complicate, deformate și mitizate de limbajul cinematografic. Situațiile clasice, simple, cu „geometrie închisă", cum le numește Solomon Marcus în *Poetica*

matematică (iar acestea sînt de trei feluri: situații în triunghi, în pătrat și în diagonală, adică soți-amant, două cupluri și respectiv existența unui al cincilea personaj prin care se produce „diagonalizarea") se transformă, se complică extrem de mult, devin combinații cu geometrii închise și combinații cu geometrii în evantai, ajungînd pînă la substituirea lor — datorită mitizării cinematografice — prin situații complexe cu „geometrie deschisă". Combinarea acestor geometrii oferă un număr infinit de posibilități, o multitudine de situații, căci abordarea se face din unghiurile psihologice cele mai diverse și se poate spune că — teoretic — există atîtea relații de tip „triunghi", de pildă, cîți artiști se ocupă de situația respectivă.

„*Scriitorii de valoare* — arăta și S. Marcus — *care se consacră acestui gen sînt mai mult psihologi decît dramaturgi; varietatea infinită a dramelor în triunghi nu e datorită varietății situațiilor, ci varietății caracterizărilor*" [6].

La toate acestea, filmul adaugă în plus faptul că distorsionează și universalizează sau „mass-mediază" datele tradiționale ale relațiilor familiale, punînd un accent deosebit pe aspectele negative, pe tot ce este dezumanizant, alienant, morbid, coruptibil, vicios, marginal și individualizant, egocentrist, elemente care duc la destrămarea familiei, care tulbură esența căminului, a vieții patriarhale, tradiționale, considerată demodată, depășită, incompatibilă cu așa-zisa viață modernă. Desigur, toate acestea se petrec în prezența „civilizației", a cultului pentru pseudovalorile ei, pentru cuceririle ei tehnice, de la obiectele casnice la cultul pentru mașini, ca în filmele lui Tati *Unchiul meu* și *Trafic*. Foarte multe filme importante pe această temă conțin o analiză lucidă a fenomenului, fără însă să reușească o demitizare a lui. Excepție făcînd poate filmele „noului val" al școlii vestgermane (de altfel tema predilectă a acesteia a fost în mod constant familia, ca unitate și simbol al vieții și societății), care sînt o ilustrare perfectă a noii atitudini față de criza familiei moderne, față de „libertatea" cuplului conjugal, o atitudine demitizatoare, ironică și, prin contrast, pozitivă, spiritualicește și moralmente constructivă. Și să ne gîndim la unele pelicule ale lui Schlöndorff (*Căi închise*, *Moralitatea doamnei Ruth Halbfass*), la multe din filmele „curentului feminin" (sînt vreo 80 de regizoare care practică un cinema existențial, aducînd în dezbatere condiția femeii în lumea modernă și, implicit, problema familiei, a căminului fericit, a femeii-mamă), cît mai ales la opera lui Fassbinder, care constituie în acest sens un adevărat model pozitiv, un document-cheie pentru înțelegerea acestui fenomen (*Cele patru anotimpuri*, *Căsnicia Mariei Braun*, *Effi*

Briest, *Secretul Veronicăi Voss*, *Teama ucide sufletul*, dar mai ales *Rulota chinezească*).

Sensul general al abordării temei este însă cel negativ, adică cineaştii lumii sînt înclinaţi să surprindă ceea ce este mai simptomatic, mai „putred în Danemarca", în destinul familiei moderne, probabil una dintre cauzele acestei atitudini fiind de ordin strict estetic, cinematografic: nu este deloc interesant — nici o poetică nu „recomandă" — să prezinţi cazuri de familii fericite, de cupluri în care toate lucrurile sînt în ordine, de căsnicii în care nu se întîmplă nimic, nici o ceartă etc. Dimpotrivă, arta trăieşte din conflicte puternice, iar „problema" familiei, mai ales cînd şi realitatea confirmă criza şi degringolada în care ea se află, este cea mai inepuizabilă şi la îndemînă sursă pentru asemenea conflicte. Nemaivorbind de aspectul pur comercial, de succesele uriaşe de public şi de casă pe care le au filmele pe această temă, mai cu seamă cînd impun anumite scheme-model, atractive, gen *Love story* sau *Moscova nu crede în lacrimi*. Dar şi multe filme originale, nonconformiste, s-au născut deliberat tocmai din „mitizarea" laturii negative a fenomenului. Se poate spune chiar că cinematografia socialistă a creat o „nouă mitologie" a destrămării familiei moderne, a debusolării cuplului conjugal, a însingurării omului modern. Filmele sovietice, în care „soluţia" umană e totdeauna prezentă, ca *Valsul absolvenţilor*, *Femeia stranie*, *Interviuri pe probleme personale*, *Monolog*, *Dragoste şi statistică*, *Damen tango*, *Maratonul de toamnă*, *Inimă sinceră*, *Rubedeniile*, *Gară pentru doi*, *Fără martori*; filmele Martei Mészáros *Cele două*, *Pe drum* şi *La fel ca acasă*, *Relaţii de familie* de Tárr Béla; filmele bulgare *Acoperişul* şi *Elegie*; filmele poloneze *Prezentatorul*, *Rătăcire*, *Viaţă de familie*, *Contract*, *Vînătoare de muşte*, *Fără anestezie*, *Dirijorul*; cele cehoslovace: *Asul de pică*, *Dragostea unei blonde*; şi multe, multe altele fac din această analiză lucidă a familiei moderne un mit de stranie actualitate. De ce? Pentru că nici Danelia, nici Menşov, nici Mihalkov, nici Mészáros, nici Falk, Zanussi sau Wajda nu şi-au propus prin filmele lor să *rezolve* situaţiile pe care le descriu, ci, dimpotrivă (contrar unor pelicule româneşti, de la *Regăsire* sau *Instanţa amînă pronunţarea* la *Miezul fierbinte al pîinii* ori la unele dintre filmele citate mai înainte), s-au „limitat" doar la observarea profundă a angrenajului familial, la „constatarea" artistică a raporturilor dintre soţi, părinţi şi copii, soţ sau soţie şi amantă sau amant etc. Or, un astfel de *mimesis* creator e purtător de sarcină mitică, cum ar fi spus Blaga. Aceşti cineaşti creează stări şi destine stranii, tulburătoare. Ciudat e rolul pe care îl ocupă femeia în mecanismul surprins de aceste filme.

„Emanciparea" ei — vezi în special *Femeia stranie*, *Interviuri pe probleme personale*, *Moscova nu crede în lacrimi*, *Cele două*, *Rătăcire*, *Fără anestezie*, *Dirijorul* — ajunsă în faza de acută luciditate, de „rezoneur" conjugal și deci social, echivalează cu o veritabilă *criză* a sa. Adevărata ei re-emancipare este găsirea drumului — vezi și „soluția" lui Schlöndorff din *Căi închise*, o subtilă și originală lecție la adresa obsesiei feminine a emancipării — care s-o scoată din această criză numită nefericire, insatisfacție sufletească, nerealizare. Eroina din *Femeia stranie* încearcă să iasă din criză, fapt care se produce și în *Fără anestezie*, prin ruperea unei relații de anchilozare socială: părăsirea unui soț mult prea ocupat cu treburile obștei, mereu plecat, incapabil de iubire, care îi pune în pericol însăși entitatea ființei, viața intimă.

Analiza psihologică încercată în aceste filme este de natură abisală, uneori freudiană, ca în *Cele două*, unde destrămarea familiilor, văzută din unghiul celor două soluții, se datorează unui complex erotic; în general însă lucrurile sînt extrem de complicate, criza femeii, criza conjugală, fiind de fapt o criză social-umană, o criză a omului în raport cu societatea. Drumul către fericire, către satisfacții intim-umane este mult prea sinuos, ca într-o „beție" *(Gară pentru doi)*, ca într-o alienare *(Rătăcire)*, ca într-o permanentă defulare *(Dirijorul)*, ca într-un joc de-a căsnicia *(Valsul absolvenților*, *Maratonul de toamnă)*; cele mai simple situații capătă proporțiile unei mitologii labirintice, cum ar fi situațiile în triunghi, existente în toate filmele de care ne ocupăm aici, fie că ele sînt surprinse sub forma unor necesități „firești" *(Moscova nu crede în lacrimi*, *Pe drum*, *Acoperișul)*, fie sub forma unor stranii, „nefirești" răsturnări de situații *(Femeia stranie*, *Prezentatorul*, *Damen tango*, *Viață de familie*, *Pentru prima oară căsătorită*, *Fără anestezie*, *Dirijorul)*. Aceste noi tipuri „de firesc" și „nefiresc" se datorează unor realități obiective noi, schimbate, unde relațiile amorale apar ca normale, ca aparținînd moralității moderne, unei sensibilități „noi", specifice civilizației, iar relațiile „clasice" par depășite, nefirești. Și chiar dacă, uneori, aceste noi relații apar sub masca unei coloraturi comice, ca în *Rubedeniile*, *Fără martori* sau *Maratonul de toamnă*, în care eroul „aleargă" caraghios după două femei, „împărțindu-se" între soție și amantă, sau ca în filmele lui Forman, unde relația părinți-copii, mai ales în *Taking off (Desprinderea)*, produs în America, apare comic-deformată, viciile mondene ale părinților transmițîndu-se copiilor, dezorientîndu-i, recuperarea producîndu-se cu mari pierderi și mutilări sufletești (ca și în *Valsul absolvenților)*, totuși starea generală care se

transmite spectatorului este aceeaşi: criza destrămării familiei la care a ajuns societatea modernă pare fără ieşire şi tocmai de aceea ea este prezentată ca un fenomen firesc, ca un „impas" normal, nealarmant!

E limpede că aici avem de-a face cu adevărate mituri moderne reflectate şi universalizate de cinematograf, că unele filme socialiste „importă" şi ele criza lumii occidentale, respectiv a amoralităţii familiale, chiar dacă tratarea temei e de o indiscutabilă originalitate, păstrînd amprenta acelei radiografii relaţionale specific naţionale, fapt care duce uneori la crearea de modele pozitive *(Întîlnire cu tinereţea, Gară pentru doi* şi multe alte filme de actualitate citate, care au un final deschis, optimist). Semnificativ este faptul că „importul" se face uneori cît se poate de concret: destrămarea cuplurilor se datorează venirii în contact direct a unora dintre personaje cu lumea occidentală *(Femeia stranie, Fără anestezie, Dirijorul, La fel ca acasă)*. Această contaminare este foarte subtilă însă, dar real-simptomatică, ca un du-te-vino subteran, ca o căutare a unei stări „exotice" ce pluteşte totuşi în aer, în aerul acestei planete, care circulă — de la un capăt la altul al lumii — la fel ca şi sentimentele şi gîndurile oamenilor. Aventura unei noi cunoaşteri interumane, fie ea marginală, firesc-amorală sau „curat murdară", cum ar spune Pristanda (şi asociaţia se potriveşte de minune şi filmului nostru *Stop-cadru la masă)*, se produce pe calea veşnicei iubiri. Drama singurătăţii, a ne-comunicării, a în-străinării (reproşul pe care îl fac soţilor cele două femei din *Femeia stranie* şi *Fără anestezie* se leagă de faptul că ei sînt plecaţi majoritatea timpului în străinătate!), are fără îndoială ceva din ce-am putea numi „mitul înfundăturii fără ieşire", acel *ce inexplicabil* purtător de mit modern, asemănător unei iubiri ciudate, în derută, în căutarea acelui necunoscut lăuntric, abisal, în căutarea acelui de neatins echilibru prin fericire (conjugală sau extraconjugală!), ţel cathartic atît de răscolitor configurat cinematografic în *Aventura* lui Antonioni, în *Anul trecut la Marienbad* al lui Resnais, în *Grup de familie într-un interior* al lui Visconti, în *Viridiana* lui Buñuel, în *Lungul drum* al lui Mazurski sau în *Manhattan* al lui Allen şi multe altele. Desigur, în producţiile occidentale pe tema mitizării vieţii de familie ne aflăm pe terenul alunecos al generalizării amoralităţii vieţii tipice burgheziei capitaliste, al îmbinării firesti a unor relaţii nefireşti de comportament uman, a unor raporturi omeneşti deformate, asociale, ciuntite, viciate de „cancerele" morale ale lumii moderne. Vivisecţia asupra adevărului se face tot *fără anestezie*, dezvăluirea mecanismului intim al dezmembrării familiei dovedindu-se a fi o dezvăluire lucidă, analitică,

profund realistă a mecanismului social, a raporturilor anormale dintre om și om sau dintre om și o societate coruptă, care lovește în demnitatea umană, în aspirațiile oamenilor spre iubire, spre realizarea unui cămin etc., așa cum o prezintă unele dintre filmele curentului „Free cinema" *(Singurătatea alergătorului de cursă lungă, Gustul mierii, Privește înapoi cu mînie, Viață sportivă, Billy Mincinosul)*, cît și alte producții care i-au urmat, precum *Spilul* sau *If...*, apoi cele ale lui Kubrick *(Lolita)*, Schlöndorff *(Moralitatea doamnei Ruth Halbfass)* sau Fassbinder (în filmele citate mai sus), Bergman *(Fragii sălbatici, Voi fi mamă* sau *Ora lupului)*, Kurosawa *(A trăi)*, Lelouch *(Un bărbat și o femeie, A trăi pentru a trăi, Edith și Marcel)*, dar mai ales filmele politice de care ne-am ocupat într-un subcapitol anterior, în care presiunea exercitată asupra membrilor familiei face parte din practica puterii.

Nu pot fi omise nici filmele despre mafie, organizație teroristă care, paradoxal, se caracterizează prin cultul pentru familie. Mitologia mafiotă îl înfățișează pe mafiot drept un bun creștin și un iubitor ardent al familiei sale și al familiilor cu care se înrudește — vezi *Nașul* —, așa cum o cere ideologia *ómertei*. Evident, aici ne întîlnim, ca în filmele lui Fellini, cu formalizarea mitică a „spectacolului" familial, cu întreg convenționalismul vieții imorale, al parvenitismului social-politic, pe ideea că în vîrful piramidei se ajunge pe calea mariajelor forțate, a legăturilor rubedeniale aranjate, că se pătrunde în mediile înalte ale burgheziei pe drumurile pervertite ale contactărilor „ierarhice" matrimoniale etc. Desigur, trezia din acest miraj al parvenirii este, ca să spunem așa, de o luciditate alienantă, soră cu sfîrșitul, ca în *Acest fel de dragoste, Drumul spre înalta societate* sau *Darling*, după cum, în *Farmecul discret al burgheziei*, Buñuel realizează parabola corupției „veșnice" a familiei burgheze, a destrămării și renașterii ei „schizoide" sub forma „jocurilor de societate", a „visului în vis" și a „visului în real", în fond a „spectacolului" politico-familial vicios și trădător, în tradiția lui Renoir, cel din *Regula jocului* (excelent continuată în Franța de către Denys Granier-Deferre prin pateticul său film de debut *Cei cu salarii mari să ridice mîna !)*, iluzia că „burghezia nu piere", transferată într-un joc al urii și al morții, dar mai ales într-un joc al geloziei (ca în *Drama geloziei*, cu Mastroianni sau ca în *Cele patru anotimpuri)*.

De altfel, tema geloziei, cu diferitele ei „grade de coruptibilitate" și în tratările cele mai diverse, este caracteristică școlii italiene de film, de la un *Divorț italian* și *Căsătorie în stil italian* la *Dama fără... camelii* sau *Inocentul*. Bineînțeles că gelozia

bîntuie ca o stafie în toate familiile corupte ale lumii burgheze, felurit înfățișată, fie ca în *Piesă neterminată pentru pianină mecanică* sau *Sclava iubirii*, fie ca în *Domnișoarele din Wilko* sau *Moștenitoarele*, fie ca în *Climate*, *Domiciliu conjugal* sau *Dulcea pasăre a tinereții*, fie ca în *Totul despre Eva* sau *Noaptea americană* (ultimele două inspirate din lumea culiselor marilor staruri), fie, în general, ca în mai toate filmele unde apar „femei fatale" întruchipate de Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Elizabeth Taylor, Beata Tyszkiewicz, Marina Vlady și alte zeci de foste și actuale vedete feminine sau masculine (de la un Clark Gable sau Mastroianni la un Redford sau De Niro, acesta din urmă, de pildă, creînd în *Taurul furios* imaginea geloziei absolute, violente și absurde).

Dar dacă în asemenea producții tema familiei este înfățișată deseori ca un spectacol al corupției mascate sub o reclamă a bunăstării, a vieții de huzur, aparent fericite, a unei false armonii, a unei așa-zise „vieți dulci", demitizată de un Fellini în *La dolce vita*, în care luciditatea alienării se traduce în tragedia familiei scriitorului aparent liber, fericit și îndestulat, ce se sinucide după ce-și omoară copiii; dacă în asemenea filme dezmembrările familiale și haosul amoralității sînt prezentate ca un mit al unei noi morale a civilizației, al unei normalități a vieții moderne a cărei natură „consumatoare" include ca pe ceva organic desfrîul, viciul, toate situațiile cu geometrie închisă sau deschisă (cele clasice, „în triunghi", care întrețin mitul familiei, căpătînd o *deschidere* inedită, cu traiectorii neașteptate, ca în *Taurul furios*, unde se pleacă de la o „relație" dintre frați, cu finaluri indecise, cu stări și înstrăinări de nerezolvat, adevărate înfundături, plutind în ambiguu și indefinit, ca în *Aventura*, *Anul trecut la Marienbad* sau *Marele Gatsby*); dacă, prin urmare, asemenea filme ne oferă, în general, un spectacol al miturilor „moralei" burgheze, al „demoralității" familiei moderne, altă categorie de filme — cum sînt cele neorealiste sau cele amintite ale curentului *Free cinema*, inspirate din viața oamenilor simpli — vine să demitizeze acest spectacol amoral, anacronic, și să arate adevărata față a vieții de familie, adevărata cauză a destrămării ei: mizeria și sărăcia.

Condițiile inumane de trai fac imposibilă existența unei familii, a unui cămin, și dacă ar fi să amintim zguduitorul documentar artistic al televiziunii britanice *Cathy, întoarce-te acasă!* și ar fi aproape suficient să ne facem o imagine vie despre drama miilor de familii ce se află în căutarea unui adăpost. De altfel, modalitatea documentar-artistică de a înfățișa în chip realist lucrurile, statistic chiar (în Anglia, de necrezut, 4 000 de mame,

ne spune acest film al BBC-ului, premiat la Monte-Carlo, își pierd anual copiii din cauza lipsei de locuințe și hrană!), constituie o trăsătură de bază a cinematografului autentic, o preocupare constantă a cineaștilor angajați, începînd, de pildă, cu filmul lui Visconti *Pămîntul se cutremură*, o tulburătoare mărturie despre viața unei familii de pescari dintr-un sat sicilian — în tradiția lui *Nanuk* și precedînd într-un fel *Insula*, filme care se ocupă de viața unor familii umile, cu descrierea documentară a faptelor cotidiene, așa cum se petrec fie în Nordul îndepărtat, în lumea eschimoșilor, fie pe o insulă aridă, unde trăiește, prin eforturi sisifice, o familie de țărani niponi. Viața unor familii obidite, prezentată parcă la modul și cu mijloacele anchetei sociale, o descriu și alte mari filme neorealiste, precum *Hoți de biciclete*, *Nu e pace sub măslini*, *Roma orele 11*, *La strada* și pînă la noul val de neorealism deschis de un *Accattone* și toate filmele politice care i-au urmat, opere tulburătoare ce fac vivisecția societății italiene contemporane, a crizelor ei postbelice, din unghiul de vedere al păturilor sărace, al oamenilor simpli în luptă cu foametea, cu mizeria, cu șomajul, a căror viață familială poate fi distrusă de furtul unei modeste biciclete!

Atitudinea radiografierii profund realiste a societății și a condiționării social-istorice a familiei o regăsim, cu accentele unei forțe și coloraturi specific naționale, în nenumărate alte importante filme, cum ar fi *Cele 400 de lovituri*, *A trăi*, *Căminul*, *Alice nu mai locuiește aici*, *Șoimul*, *Dezrădăcinații*, *Nu te mai iubesc*, *Cheamă-mă în depărtarea luminoasă*, *Norma Rae*, *Cu pumnii în buzunare*, *Amatorul*, *Ziua sacrificiului*, *Teama ucide sufletul*, *Prezentatorul*, *Această zi este un dar*, *Lungul drum*, *Interviuri pe probleme personale*, *Bărbații*, *Kramer contra Kramer* și cîte altele. Toate aceste filme, la care se mai pot adăuga unele aparținînd producțiilor indiene, școlii japoneze sau școlii new-yorkeze, vorbesc despre dezmembrarea familiei, despre diferitele cauze sociale care duc la ruptura dintre membrii familiei, la drama dezumanizării și însingurării, la pierderea personalității, despre căderea în promiscuitate sau despre efortul unor personaje de a se ridica la treapta demnității umane etc. Am citat special opere atît de *diverse* pentru a sublinia *unitatea* lor indiscutabilă, dată tocmai de conținutul radical schimbat al vieții moderne, de care vorbeam la început, în raport cu viața patriarhală, tradițională, problemă dezbătută elocvent în *Cheamă-mă în depărtarea luminoasă*.

E vorba, așadar, de imaginea familiei moderne, diferită de cea a valorilor ideale asociate comunităților vechi, imagine care se hrănește chiar din atitudinea demitizatoare a cineaștilor, ne-

voiți să prezinte faptele așa cum sînt, ca pe niște mituri moderne conforme, deseori, cu propria lor sensibilitate modelată de civilizație. Și chiar în viziunile cele mai optimiste, ca în *De doi bani speranță*, ca în comediile italienești sau franțuzești pe tema familiei, ca în filmul lui Papoušek *În sfîrșit, ne înțelegem*, ca în fabulele morale ale lui Forman sau ale lui Fábri etc., această impresie a mitizării vieții de familie este foarte puternică, tocmai pentru că reflectarea estetică autentică nu denaturează realitatea și nici nu rezolvă prin mesajele ei problemele nefaste ale vieții moderne, ale conviețuirii proprii societăților actuale, tipice marilor aglomerări urbane, ci, pînă și în cele mai critice atitudini, poate și datorită limbajului configurativ și generalizant, „popular", al celei de-a șaptea arte, le surprinde — aceste aspecte — în mod creator. Ne aflăm încă o dată în fața problemei, pe care a pus-o pentru prima oară Platon, a rolului social și educativ al artei în Cetate. Dar a nu mai înfățișa estetic adevărul, a nu mai mitiza viața, în sensul pozitiv al acestui verb, înseamnă a trăda Arta, a nu mai vedea în ea un mesager al Speranței.

EROTICUL

Dacă în *Lungul drum* Mazurski realizează o variantă modernă a *Regelui Lear*, o odisee americană a destrămării familiei, văzută prin periplul unui bătrîn tată care, în urma demolării casei strămoșești, e nevoit să colinde orașele însoțit de motanul său și să bată la ușile copiilor lui, doi băieți și o fată, ce-l uitaseră și-l abandonaseră (asemenea bătrînului din *Căminul*) — copii la rîndul lor ratați, nefericiți, cu familiile dezmembrate, niște nenorociți care nu-l pot primi, nu-l pot găzdui, așa că soluția finală, semnificativă prin imaginea unor castele de nisip pe malul mării, nu e decît azilul, simbol al crepusculului și amăgirii, al perisabilității și morții (acest motiv, de la un *Azilul de noapte* la *Darul lui Humboldt*, avînd echivalențe filmice în realizări majore ca *Zbor deasupra unui cuib de cuci* sau *Clasa muncitoare merge în paradis*) — în schimb, în filmul lui Bertolucci *La luna*, părăsind calea anchetei realiste, a parabolei și virulenței sociale, ne întîlnim cu varianta freudiană a *mitului lui Oedip*, cu viziunea modernă asupra „complexului oedipian". Legătura incestuoasă dintre mamă, o mare cîntăreață de operă abordînd roluri de tragediană antică, și fiul ei, un tînăr frumos căzut pradă stupefiantelor, se desfășoară într-o atmosferă psihopatică, de narcoză morală, în contextul obscen al viciilor lumii moderne, al abuliei și al obsesiilor erotice sub stare de drog. Cineastul

încearcă să facă psihanaliza filmică a „formelor morbide ale sexualității", cum numește Freud, în capitolul „Viața sexuală a omului " din *Introducere în psihanaliză*, asemenea anomalii, manii, curiozități, modalități ciudate de satisfacție erotică. Desigur, în realitate el obține o imagine „obiectivă" a perversiunilor, în sensul că ele ne sînt prezentate ca ceva normal, firesc: aceste orori *„îndeplinesc în viața lor* — cum spune Freud, referindu-se la pervertiți — *exact același rol ca satisfacția sexuală normală în viața noastră*". Din nou regăsim paraxodul de care vorbeam mai sus, al substituirii firescului cu nefirescul, a normalului cu anormalul, a moralului cu amoralul. De aici apare mitizarea fenomenelor, iar în cazul de față e vorba de mitul sexualității. Acest mit în *La luna* este văzut sub forma morbidă a legăturii incestuoase dintre mamă și fiu — o legătură „lucidă" însă, contrar mitului oedipian, devansat de viciile moderne — pe cînd în *Lolita* legătura incestuoasă e între tată și fiică; în *Cu pumnii în buzunare* acest fenomen se petrece între frate și soră; în *Duminică blestemată*, *Ludwig* sau în *După-amiaza unui cîine*, mitul sexualității este redat sub forma relațiilor dintre invertiți sau homosexuali; în *Persona* invertiții sînt două femei, iar în *Ora lupului*, *La dolce vita* și mai ales *Cumătra uscată*, *Easy rider* sau *Grup de familie într-un interior* orgiile sexuale se produc în „colectiv", în special între fete și băieți.

Filmul occidental, prin reprezentanții săi cei mai de seamă, cum ar fi Kubrick, Schlesinger, Visconti, Lumet, Bergman, Fellini etc., care încearcă o radiografiere critică a fenomenului erotic contemporan, cît mai ales prin filmul comercial de tip *porno*, *business*-ul negru al industriei cinematografice, sursa unor profituri enorme pe calea indecenței și amoralității (ani de-a rîndul producția de filme a țărilor occidentale, în special deceniile șapte-opt, s-a sprijinit pe „succesele" filmelor *porno*, pe fabricarea în serie nesfîrșită a mitului modern al perversităților sexuale!), preia și popularizează cu mijloacele sale mitizant-universale teoriile lui Freud, speculațiile sale captivante pe tema sexualității, a libidoului, a legăturilor cu nevroza, cu sexualitatea infantilă, cu viața familială și cu cea extraconjugală etc.

„Justificînd" perversiunile, creîndu-le un statut „științific", Freud face el însuși, înainte de toate, din cercetarea lor psihanalitică, un mit modern, un mit „științific". Procesul creării acestui mit e asemănător cu cel al creării tuturor miturilor moderne (aspect de care ne-am ocupat în special în capitolul întîi al studiului nostru). Generalizarea științifică se face și aici — ca și în cazul cărții lui Däniken, de pildă — prin exagerarea abuzivă privind interpretarea cîtorva situații particulare, cum o recu-

noaşte în nenumărate locuri chiar Freud, conştient de riscul şi consecinţele implicite ale speculaţiilor sale. El susţine, prin componenta orală, mai ales, a harului său speculativ — un verbiaj seducător, ca al tuturor făcătorilor de mituri moderne —, nenumărate aberaţii, contrazise de adevărata ştiinţă, care duc, de pildă, la mitul sexualităţii anormale văzute ca un fapt normal, firesc şi general, sau ideea tendinţelor perverse, ce-şi au rădăcinile în copilărie, expusă ca mit al sexualităţii infantile, mergînd pînă la a denumi ca *„sexuală plăcerea procurată de activităţile sugarului"*, iar de aici este numai un pas pînă la a califica toate plăcerile organice drept sexuale[70]. Dealtfel, prin acest exces generalizator, Freud ajunge să vadă în toate activităţile şi atitudinile umane intenţii sexuale, cum ar fi, de pildă, tandreţea (gest afectiv profund omenesc ce capătă adevărata lumină într-un film precum *Tandreţe)*; sau ce credeţi că ne face *„străină prima noastră copilărie"*? Amnezia infantilă de natură sexuală, uitarea fiind nici mai mult nici mai puţin decît efectul refulării!; sau cum credeţi că poate fi... psihanalizată dezvoltarea libidoului, adică a forţei cu care se manifestă instinctul sexual? Prin psihanaliza nevrozelor obsesionale, ca isteria, fenomen foarte bine ilustrat în toată absurditatea lui abominabilă de filme precum *Taurul furios* sau *Cu pumnii în buzunare !* Freud realizează o stranie mitizare a legăturilor dintre perversiune şi nevroză, a combinaţiilor dintre sexualitatea normală şi cea anormală, creează un adevărat mit al „primatului organelor genitale", al „tendinţelor *sadice* şi *anale*", al „opoziţiei între *activ* şi *pasiv*", al „zonei erogene bucale", admirîndu-i pe vechii egipteni care l-au reprezentat pe divinul copil Horus ţinîndu-şi degetul în gură! Toate activităţile umane, începînd cu hrănirea sugarului la sînul matern, numită „tendinţă *auto-erotică*", sînt subordonate sexualităţii, dezvoltării libidoului, „teribilului *complex oedipian*" (Sofocle fiind considerat un pionier al psihanalizei!), cu un cuvînt, mitului perversităţii erotice.

Această viziune deformantă, mitizantă, se obţine, deci, prin extrapolarea vieţii sexuale a omului asupra tuturor activităţilor sale, inclusiv cele psihice, inconştiente, cum ar fi cea desemnată prin *complexul lui Oedip*, poate cel mai „popular" mit modern, o traducere psihanalitică fantezistă a mitului antic. După Freud, toţi oamenii suferă de această boală de natură incestuoasă, de acest complex înnăscut, tendinţă malefică refulată în inconştient, un *complex familial*, o întreagă reţea de tendinţe incestuoase! Dar faza copilăriei seamănă cu aceea a adultului nevrozat, care a fost *„un fel de Oedip sau, ceea ce este acelaşi lucru, s-a transformat într-un Hamlet care acţionează împotriva acestui com-*

plex“ [71]. Astfel, ca orientare spre *complexul lui Oedip* sau ca reacție față de el — procese inconștiente —, acesta e considerat drept nucleul tuturor nevrozelor! Apoi se arată că însuși visul este un rezultat al libidoului și că dorințele generatoare de vise sînt denaturate.

„Or, cum toți oamenii au astfel de vise perverse, incestuoase, crude, ele neconstituind prin urmare monopolul nevroticilor, sîntem îndreptățiți să conchidem că dezvoltarea oamenilor normali a avut loc de asemenea prin intermediul perversiunilor și deformărilor obiectelor caracteristice complexului lui Oedip, *că în aceasta trebuie să întrezărim modul de dezvoltare normal și că nevroticii nu prezintă decît în chip amplificat și ingroșat ceea ce analiza viselor ne revelează deopotrivă la oamenii sănătoși“.*

În fine, ar mai trebui subliniată ideea — împărtășită de Freud — că scriitorii din toate timpurile s-au inspirat în principal din *complexul lui Oedip* și din „complexul incestului”, ca și din variantele lor, iar cele două dorințe criminale ale „complexului oedipian“ au fost pomenite ca *„reprezentative pentru viața instinctivă neînfrînată“* într-un pasaj din *Nepotul lui Rameau* de Diderot, pe care îl citează! Lăsînd la o parte exagerarea vizibilă din prima parte a frazei, să observăm că viziunii clasice a mitului lui Oedip, al cărui destin tragic stîrnește compasiune și milă — iar interpretarea lui Diderot vine și ea să întărească realismul aristotelic, căci este condiționată de faptul că un om ar proceda precum Oedip numai *dacă* ar trăi în sălbăticie și imbecilitate — Freud îi opune, chipurile, *realitatea* unui complex al tendințelor incestuoase, în fond o realitate animalică. Acest mit aberant, fantezist, se naște din „misterioasele teorii ale analizei“, cum își numește însuși Freud doctrina. Și, într-adevăr, curios lucru, Freud pare să uite că omul este totuși un animal *uman*, deci social, călăuzit de legi morale.

Filmele valoroase pe temă erotică probează convingător, uneori în profunzime, că perversiunile și complexul incestului, tot ce înseamnă viață sexuală anormală, degradantă, coruptă, sînt legate de condiții sociale improprii dezvoltării unor relații firești, sănătoase între oameni, de o libertate rău înțeleasă, de un sistem politic alienant, capitalist, care își menține puterea și prin întreținerea unei vieți prostituate, amorale, libidoide. Dar complexul incestului este respins de însești legile biologice cele mai elementare, nemaivorbind de moralitatea adîncă a popoarelor, așa cum o dovedește la români, bunăoară, mitul erotic cuprins în balada *Soarele și luna*, cît și în alte balade pe aceeași temă. Acest complex este, de asemenea, respins de religiile și mitologiile tradiționale ale tuturor popoarelor, de mito-

logia greacă, în frunte cu chiar mitul lui Oedip, de mitologia romană, egipteană, incaşă etc. Pe de altă parte, chiar şi în cazul unui film de certă inspiraţie freudiană, precum *La luna*, cu trimitere clară la „complexul oedipian", viziunea regizorală a suferit alterările fundalului social, ale vieţii Italiei contemporane. Totul se petrece într-o lume „lunatecă", într-o atmosferă de clarobscur, sub obsesia astrului nopţii, simbol al vrăjitoriei, al personajelor mitice, Diana sau Hecate. Freudizarea este deturnată parcă de elemente mai profunde.

Ceea ce se poate afirma însă fără echivoc este că „misterioasele teorii ale analizei" au găsit în cinematograf un teren foarte fertil de proliferare şi revigorare. Aceste speculaţii au „prins" pentru că au în ele ceva misterios, scandalos, incitant şi deci spectaculos, tema însăşi fiind de domeniul visului, ancestralului, necunoscutului, greu controlabilă ştiinţificeşte, foarte generoasă aşadar pentru fabrica de mituri moderne a industriei cinematografice, gata să-şi arunce pe piaţa Ignoranţei produsele fanteziste, uşor comercializabile. Freud a creat mitul sexualităţii infantile şi adolescentine; producţia *porno* a profitat din plin şi a vulgarizat la extrem acest mit. În acest sens, influenţa negativă, antieducaţională a unui anume tip de cinema e evidentă. Desigur, ca şi în cazul filmelor pe tema violenţei sau mafiei, nu putem învinui la modul absolut cinematograful de freudizarea vieţii sexuale a oamenilor. Fenomenul pornografic, ca şi cel al violenţei, de pildă, există, e o realitate vie, concretă, de apariţia şi proliferarea lui făcîndu-se vinovat în primul rînd sistemul social, structurile sale putrefacte, corupte. Cinematograful adaugă la toate acestea o aură mitică, înşelătoare, pornografiind astfel şi mai mult o anume realitate. Au dreptate, prin urmare, aşa cum am arătat, cei doi adolescenţi din *Mică romanţă* să judece o asemenea lume, să-i refuze „valorile", să fie indignaţi văzînd un film *porno*, pe care încetează să-l mai vizioneze după derularea cîtorva cadre, căci ei simt şi spun că nu aceasta-i dragostea, o dragoste de vînzare, înţeleasă strict freudian, adică atunci cînd libidoul ocupă primul plan. Ei îi opun o dragoste pură, magică, plină de tandreţe, din care nu lipseşte însă atracţia senzuală, sărutul fiind ca o gură de rai pe unde parcă se pătrunde în tainele iubirii.

Nu altfel e privit sărutul — cît şi atracţia erotică între tineri — în *American graffiti*, o întoarcere la modelul dragostei anilor '50, o stare de spirit calmă faţă de „febra" anilor 70—'80, remarcabil surprinsă în pelicula de succes *Febra de sîmbătă seara* (în care s-a lansat John Travolta); nu altfel e apărată dragostea curată în *Undeva, cîndva*, *Diva*, *Love story*, *Marele singuratic*,

ca și *Îndrăgostit la propria dorință*, *Presimțirea dragostei*, filme în cheie comico-parabolică, lecții omenești pe tema iubirii ideale, replici la acele iubiri totale, mistuitoare, dar imposibile, iluzorii, care fac conținutul unor filme marcante, de o mare frumusețe artistică precum *Elvira Madigan*, *Splendoare în iarbă* sau *Departe de lumea dezlănțuită*; nu altfel arată dragostea adevărată în zeffirellianul *Romeo și Julieta*, văzută ca un joc între adolescenți, sau în replica lui autohtonă, adusă în actualitate, *De bună voie și nesilit de nimeni*, cît și în mai adolescentinul *Prea cald pentru luna mai*; nu altfel trăiește ea în superbul *Anna Pavlova*, film dedicat celebrei balerine pentru care iubirea e la fel de sublimă ca arta, ca dansul. Iar în *Laguna albastră*, întîlnim chiar un poem cinematografic închinat inițierii în viața sexelor, o metaforă despre frumusețea iubirii, a corpului uman, despre cunoașterea erotică, așa cum evoluează ea, de la faza infantilă și pînă la faza adultă, a vieții de familie, filmul fiind povestea a doi copii, un băiețel și o fetiță, care cresc împreună pe o insulă exotică pustie, ajunși acolo în urma unui naufragiu. Aceste făpturi sînt un fel de Adam și Eva moderni, care redescoperă umanitatea, care iau de la început „vîrstele" ei biologice și istorice, trecînd prin toate stările erotice, pubertine, sexuale, materne și paterne. Această inițiere în anatomia vieții sexuale a omului este realizată însă pe o cale umană, purificatoare, contrar teoriilor psihanalizei freudiene, conform cărora n-ar exista nimic pur și curat nici măcar în copilăria noastră, nici chiar în gesturile sugarului, orice atitudine umană fiind, deci, suspectă, subordonată unui comportament de natură sexuală perversă.

Dacă *Laguna albastră* nu conține nimic vulgar, nimic *porno* — deși eroii umblă dezgoliți ca în preistoria omenirii — faptul datorîndu-se atît intențiilor vădit educaționale ale filmului, cît și realizării sale artistice, în schimb filme ca *Romeo și Julieta '70*, *Vulpile* sau *Taking off* vorbesc tocmai despre viciile erotice ale lumii moderne, despre debusolarea tinerilor, despre drogomania și perversitățile lor, desigur, într-un climat coruptibil, într-o societate în criză, bolnavă, care face imposibilă orice încercare de renaștere a unei iubiri clasice, romeojulietiene, ca să spunem așa, a unor relații normale între îndrăgostiți, înconjurați de o planetă de „familii dușmane", precum Capulet și Montagu! Dacă la Shakespeare sacrificiul tinerilor pe altarul iubirii unea cele două familii dușmane, azi jertfirea atîtor tineri drogați pe străzile orașelor occidentale este făcută parcă să reflecte o dizarmonie profundă, de neconciliat. Iar aceste filme, care au o natură documentară, ca și *Easy rider* sau *Cumătra uscată*, vin să confirme parcă teoriile freudiene, asemănătoare într-un fel

concepției unui Iago despre iubire, care vedea în ea doar un joc al sîngelui, o *slăbire a voinței*. Și, într-adevăr, abulia pare să caracterizeze viața tinerilor rătăciți ai acestor filme, care își petrec timpul în promiscuitate sexuală și în tot ce ea implică: ruptură de familie, viol, dancing, violență, drog, alcool. Se poate observa că granița dintre freudizarea cinematografică a vieții și realitatea pornografică propriu-zisă este abolită.

În acest sens, e mai mult decît semnificativ ceea ce mărturisește Paul Schrader, scenaristul lui *Taxi driver*, despre felul cum a „creat" personajul fetei și scena violului din film:

„... într-o noapte pe la ora 3, pe cînd eram într-un bar din New York și mă simțeam trist, am văzut o fată pe care pînă la urmă am agățat-o. Faptul că a mers așa de ușor ar fi trebuit să mă pună pe gînduri, pentru că sînt foarte nepriceput la treburi din astea. Dar eram atît de beat încît am încercat. Am rămas uluit cînd am văzut ce succes am, dar cînd am ajuns la hotel mi-am dat seama că era: 1) prostituată, 2) minoră, și 3) drogată. [...] O mare parte din personajul Iris l-am rescris după modelul acestei fete, pe nume Garth" [72].

Și creatorul și modelul său trăiesc deci aceeași viață promiscuă, de aceea între realitate și ficțiune se stabilesc legi de substituire, care duc fie la demitizarea fenomenului pornografic, a perversiunilor reale trăite ca pe un mit, fie la mitizarea freudiană a vieții însăși, la denaturarea istoriei, ale cărei evenimente sînt privite printr-o prismă exclusiv erotică. Ne aflăm, așadar, în plină civilizație a consumului, adică o civilizație a libidoului și a *kitsch*-ului. Aceștia sînt polii cei mai vizibili ai civilizației burgheze. Și așa cum kitsch-ul este considerat o *„mișcare permanentă* în interiorul artei" [73], optica societății de consum deformînd însăși istoria artei, tot astfel, după cum susține Freud, libidoul, perversiunile sexuale au existat dintotdeauna, *„din toate timpurile, la toate popoarele, atît la cele mai primitive cît și la cele mai civilizate și că uneori ele s-au bucurat de toleranța și de recunoașterea generală"* [74], temă dealtfel shakespeariană, tratată însă parabolic, cu accente de comedie stranie, în *Măsură pentru măsură*, devenită apoi preocupare felliniană; și avem în vedere nu numai *Satyricon*, o viziune modernă asupra decadenței romane așa cum a „trăit-o" un Petronius, dar și *Roma*, *La dolce vita* sau mai ales fastuosul *Casanova*, care parcă leagă — prin prisma eroticului — toate timpurile și epocile.

Desigur, fenomenul e caracteristic, cum spuneam, civilizației consumului. Această perspectivă erotică asupra istoriei o mai întîlnim, de pildă, și la Visconti, într-o evoluție de-a dreptul simptomatică, începînd cu *Obsesie*, primul său film, trecînd apoi prin *Bellissima*, *Nopți albe*, *Ghepardul*, *Căderea zeilor*,

Moartea la Veneția, *Ludwig*, *Grup de familie într-un interior* și terminînd cu *Inocentul*, opere de mare rafinament, cuprinzînd o lume care nu poate trăi în afara libidoului, care este dominată de perversiunile sexuale cele mai diverse, de la cele infantile la cele invertite și de grup, o lume crepusculară, scăldată de vicii malefice, adunată din varii epoci istorice, dar formînd un univers unitar, mărturie a unei conștiințe frămîntate, simbol al societății occidentale. Eroticul bîntuie însă ca un kitsch al consumului prin operele lui Antonioni, Bergman, Schlesinger, Kubrick, Buñuel, Bardem, De Sica, Fassbinder, Scorsese, Schlöndorff etc., aproape nefiind cineast important care să nu abordeze această temă. De la cele mai nevinovate pelicule, ca *Love story* sau *Bobby Deerfield*, *Zodia fecioarei* (o interesantă încercare autohtonă de „psihanaliză" pe tema incestului) sau *Marele singuratic*, *Un bărbat și o femeie* sau *New York, New York*, *Tess* sau *Europenii* și pînă la cele mai sofisticate, ca *Anul trecut la Marienbad* sau *Duminică blestemată*, *Acest fel de dragoste* sau *Terasa*, *Întîlnire la Bray* sau *Pajiștea*, *Lolita* sau *La luna*, *Sclava iubirii* sau *O dramă la vînătoare*, *Aventura*, *Eclipsa*, *Noaptea* sau *Ziua lăcustei*, *Cele două* sau *Moștenitoarele*, *Această zi este un dar* sau *Sindbad*, *Fără anestezie* sau *Rătăcire*, *Casanova* sau *Banchera*, *Femeia stranie* sau *Valsul absolvenților*, *Prezentatorul* sau *Iluminare*, *Sleeper* sau *Manhattan*, *Edith și Marcel* sau *Rulota chinezească*, *Malou* sau *Moralitatea doamnei Ruth Halbfass*, întîlnim, de fapt, alături de alte teme, mitul erotic. Mai toate problemele care îi preocupă pe eroii acestor filme, în general de natură familială, sînt privite din perspectivă erotică, au la bază, în esență, o dorință sexuală, porniri refulate, atitudini perverse etc. Am putea spune că aproape toate filmele pe care le-am citat în subcapitolul precedent, „Familia", conțin și *mitul erotic*, dat fiind că în marea majoritate a cazurilor analizate elementul erotic este cel care duce la destrămarea familiei, la ruptura dintre soți, la situația triunghiului etc.

În sofisticatul *Manhattan*, bunăoară, eșecurile în căsnicie ale eroului (ca și în cazul eroilor din *Terasa* de Ettore Scola), sînt eșecuri sexuale. El a încercat și încearcă noi experiențe erotice. Acum trăiește o situație „în pătrat", adică filmul povestește, la un moment dat, combinarea a două cupluri (idee pe care sînt structurate și *Edith și Marcel* și *Rulota chinezească*, acesta din urmă conținînd chiar o situație „în diagonală", cel de-al cincilea personaj, prin care se face „diagonalizarea", fiind fiica cuplului conjugal). Totul este sex și kitsch; un kitsch autentic într-o societate de consum autentică: ne aflăm în Manhattan, cartierul elitei, al intelectualității mondene din centrul New York-ului,

unde se consumă muzică preclasică, autori la modă, Hegel, filosofi existenţialişti etc., dar mai ales experienţe sexuale cît mai alambicate, mai trăsnite. Eroul, pe nume Isaac, are 42 de ani şi a fost de două ori căsătorit. Cea de-a doua soţie, care îl părăsise pentru a trăi cu o prietenă (întîlnim, deci, şi o situaţie introvertită), publică o carte despre viaţa lor conjugală, despre eşecul relaţiilor lor intime. Isaac se îndrăgosteşte de o tînără de 17 ani, apoi de o altă femeie, ce fusese şi ea căsătorită (interpretă Diana Keaton, cea din *Sleeper* şi *Naşul*), dar care se îndrăgosteşte de prietenul lui cel mai bun, căsătorit şi el la rîndu-i, acceptîndu-i iubirea, motiv pentru care Isaac e nevoit să se reîntoarcă la dragostea tinerei fete, în momentul în care însă ea se pregătea să plece la Londra pentru a urma nişte cursuri de artă dramatică. Prin aceste complicaţii erotice, Woody Allen caută să rupă cu situaţiile tradiţionale şi să reflecte legăturile de viaţă noi, într-un labirint de relaţii caracteristice înaltei societăţi americane, surprinse însă în chip firesc, ca ceva extrem de obişnuit. Dar „obişnuitul" acesta e o întreagă babilonie, o anormalitate existenţială. În film se vorbeşte enorm, mai ales pe întuneric, 75% din filmări, ca şi în *La luna*, fiind nocturne. În acest clarobscur, avalanşa de vorbe pare a veni de pe altă planetă. Numai tînăra fată (interpretată de Muriel Hemingway, nepoata scriitorului) vorbeşte normal, parcă dintr-o civilizaţie a omului opusă acestei civilizaţii a consumului, unde totul este libido şi kitsch. De altfel semnificaţia profundă a filmului o găsim în replica pe care fata i-o dă în final lui Isaac, care nu acceptă ideea ca ea să plece la Londra pentru şase luni, el o doreşte acum, o jumătate de an i se pare enorm, viaţa americană e foarte grăbită, sînt posibile noi legături, noi dulci complicaţii, cine ştie ce se mai întîmplă între timp şi ea, acolo, poate îl uită, poate se încurcă cu altcineva etc. Dar ea îi spune să-l aştepte, şase luni nu-i mult şi, în fine, replica de care spuneam: *„Nu toată lumea poate fi coruptă, trebuie să ai încredere în oameni"*. Această secvenţă, care precede plecarea fetei, a fost foarte bine pregătită de Allen: eroul fuge de lumea eşecurilor sale, aleargă pe străzi ca s-o prindă pe fată, să-i recîştige dragostea. Filmul pare rupt în două, odată cu finalul intrăm parcă în lumea normală a omului care vrea să se regăsească, care încă nu s-a pierdut pe sine, pentru care *încrederea în om* este singura şansă faţă de rătăcire, alienare, faţă de civilizaţia vitezei consumului. Un sens profund uman, întîlnit în felurite forme, exprimat în cele mai importante filme pe această temă, o replică creatoare, demitiza-

toare, o replică omenească, lucidă, ca un strigăt de alarmă însă, dată mitului erotic în modalităţile lui malefice, cultivate, fabricate sau artificializate, deci universalizate, de cinematograf.

MAŞINA

Viteza cu care se consumă experienţele erotice în *Manhattan*, asemănătoare traficului de pe străzile renumitului cartier new-yorkez, ca şi în *Terasa*, *Vulpile*, *Vînătorul de cerbi*, *Kramer contra Kramer*, *Alice nu mai locuieşte aici*, *Norma Rae*, *Moscova nu crede în lacrimi* sau *Proba de microfon*, cît şi în cazul celor mai multe dintre filmele citate în ultimele două subcapitole, în special, este „viteza secolului XX", o viteză care a schimbat radical relaţiile intime dintre oameni, care a produs mutaţii profunde în concepţia omului despre ideal, timp, fericire, făcîndu-l — odată cu schimbarea inevitabilă a calului sau a trăsurii cu automobilul, ca în *Hoinarii* — robul uimit al maşinii, prizonierul fericit al unor mişcări inedite, de vis, ca în *Marele Gatsby*, *American Graffiti*, ori de suspans şi nebunie, ca în *Scarface*, *Filiera (French Connection I—II)*, *Şoferii iadului*, *Duel pe autostradă*, *The Driver*, sau prizonierul unor puteri supraomeneşti, ameţitoare, de risc total, cînd e vorba de maşinile de formula I, ca în *Marele premiu*, *Bobby Deerfield* etc. Dintr-o dată relaţiile omului cu el însuşi, cu familia, cu lumea înconjurătoare, cu natura şi metafizica au căpătat un centru de dependenţă care i-au modificat structura, comportamentul, ritmul vieţii, modul de a trăi clipa, ceea ce face ca şase luni să i se pară o durată cosmică, ca zborul unei nave spaţiale pînă la o planetă învecinată din sistemul nostru solar. Beţia vitezei, care se manifestă în toate tipurile de consum, este fundamental legată de cultul maşinii, de cultul pentru o putere neomenească, de nevisat, care îl face pe om să-şi iasă din fire, o fire nouă, firească, o fire „rece" dirijată de „regulile circulaţiei", dar pe care el le încalcă, pentru că a devenit un om-maşină, adică o făptură care a transformat un determinism motorizat într-un mit!

„*Omul de la volan* — scria Marin Preda — *îşi însuşeşte psihologic o parte din puterea motorului său şi devine agresiv*". Sau, în alt loc, împărtăşind părerea unui cercetător: „*Faptul că un individ poate fi investit brusc, din chiar clipa demarării, cu o putere materială şi cu o forţă disproporţionată faţă de mijloacele naturale de care dispune fără efort apreciabil constituie o sursă posibilă de abuz*" [75].

Aici, în acest înţeles al maşinii, nu e vorba, aşadar, doar de visul milenar al omului de a străbate distanţele precum gîndul,

ca în *Superman*, sau de a lega cucerirea unei femei de existența sau inexistența unui autoturism luxos, „visul vedetismului", ca în zeci de filme americane, și nu e vorba doar de cultul pentru estetica mașinilor sau de circulația autovehiculelor din marile orașe care artificializează comportamentul și psihologia oamenilor, ca în *Trafic*. Ci mai ales de cultul cuceritorului, de ideea de a folosi forța mașinilor împotriva omului, a naturii, a vieții pe pămînt, de a multiplica agresivitatea omului de la volan sau de la pupitrul de comandă, violența, forța lui oarbă: fie că ea se exercită chiar împotriva mașinii și a omului pașnic care o conduce, ca în *Duel pe autostradă* (o dispută între două „concepții" privind folosirea acelei „forțe disproporționate"); fie că această putere se manifestă ca în *The Car*, o mașină blindată, cu însușiri suprafirești și supratehnice, care terorizează un oraș întreg; fie că agresivitatea om-mașină devine o marfă care poate fi cumpărată, ca în *The Driver*, unde meseria de „driver", adică de șofer plătit ca să-i ajute pe gangsteri în afacerile lor necurate, e considerată o meserie ca oricare alta, asemenea *killer*-ului, a ucigașului plătit (a se vedea *Samuraiul)* ; fie că, în fine, abuzul de cucerire, bazat pe forța ingenioaselor mașini, e folosit în scopuri războinice, distrugătoare, de cotropire a altor popoare, ca în filmele despre mașina de război hitleristă sau, mai recent, ca în *Apocalypse Now*, unde funcția estetică este aservită complet „spectacolului" agresivității, „efectelor" de șoc ale mașinilor de luptă ultramoderne.

Aceste însușiri de forță ale mașinii au făcut din ea un mit, un zeu modern, căruia omul i se închină și i se jertfește cu inconștiență, miile de accidente de circulație, de pildă, care se produc într-un an în lume nealarmînd pe nimeni, oamenii cumpără în continuare mașini, parcă și mai însetați de beția vitezei și mai supuși față de idolul lor, care „se hrănește" cu atîtea victime în scurta-i istorie, cu cîte nu „s-au hrănit" toți zeii antichității la un loc, iar fenomenul e privit ca un fapt cît se poate de firesc, nici măcar ca un „lux" al civilizației consumului, darmite ca o tragedie, ca în *Iphigenia*. Omul, iată, creatorul mașinii, a devenit într-atît de dependent de invenția sa încît a ajuns, conform unei butade, să o *asigure* mai degrabă pe ea decît pe sine sau pe semenii săi, pietonii, virtualele sale victime! Civilizația consumului, așadar, și nu numai ea, poate fi definită, înainte de toate, drept o civilizație a mașinii și a mitului ei. Cînd omul și-a atins visul milenar, acela de a zbura și de a străbate distanțele cu viteze cosmice, relativizînd spațiul și timpul, și cînd l-a pus în practică, practica însăși — fără însă a bara visul unor cuceriri și mai îndrăznețe, deși s-a dovedit a fi dăunătoare civi-

lizației, alarmantă, poluantă etc. — a înlocuit mitul clasic al Icarului cu varianta lui modernă, foarte *terre à terre*, un mit al mașinii uzuale, comerciale, înlocuind cultul soarelui sau al vegetației, bunăoară, cu un cult al morții, în fond, căci aici duce, pînă la urmă, necugetarea, beția vitezei, puterea motorizată folosită nebunește.

Icarii moderni mînă bezmetic prin labirintul orașelor — în filme ei se numesc cascadori! —, căzînd cel mai adesea victime ale lui, fără să reușească să evadeze, asemenea fiului lui Dedalus, prăbușindu-se în neant odată cu „aripile de tablă" (nu de ceară!) ale mașinii, care explodează, arde, se topește. Așa se întîmplă în *The Driver*, în *French Connection I—II*, în *Cu mîinile curate*, în mai toate filmele cu urmăriri, în cele despre mafie, despre violență, acolo existînd un adevărat „spectacol" al morții, al ciocnirilor dure, pulverizante, al „pariurilor" cu viteza, cu timpul, ca în *Vanishing Point*, unde eroul, un șofer (pilot) profesionist pe un bolid modern, își propune să străbată America într-un timp record, să ajungă din Sud la Nord, încălcînd toate regulile de viteză specifice fiecărui stat pe care-l parcurge, nevoit să se drogheze pentru a rămîne treaz, sfîrșind fatal — spre punctul terminus — într-o ambuscadă (de fapt era o cursă care i se întinsese de către poliție, un zid făcut pe autostradă din lamele unor buldozere uriașe și în care eroul „intră" — fără să-l mai vadă, căci ochii îi erau împăienjeniți — cu o viteză de două sute de kilometri la oră!).

Desigur, o astfel de cursă nebunească întîlnim și în *Easy Rider*, unde icarii moderni, străbătînd S.U.A. în lung și în lat pe motocicletele lor ingenioase, în care își ascundeau dolarii obținuți din traficul cu heroină, sînt niște falși „călăreți liniștiți" urmăriți de poliție și vînați pur și simplu, sînt mai degrabă niște revoltați *sui-generis*, într-o Americă debusolată, răvășită, o Americă *hippy*, a miilor de tineri nespălați, pletoși, drogați sau în posturi de *beatnic*-i, dansînd, cîntînd, făcînd dragoste și locuind în barăci mizere sau trăind chiar pe cîmp, liberi ca păsările cerului, protestînd în felul lor, sfidînd „civilizația" prin comportamentul lor. Atitudinea de revoltă a eroilor principali ai acestui film (interpreți Jack Nicholson și Peter Fonda) — victime ale unei societăți alienante, cum reiese din odiseea lor modernă — este totuși într-un fel în tradiția unor eroi de tipul James Dean (cel din *La Est de Eden)*, actor ce avea să cadă victimă vitezei prăbușindu-se într-o prăpastie cu mașina sa; sau în aceea a fanaticului motociclist al lui Marlon Brando din *Sălbaticul*, dar mai ales în consensul atitudinii tînărului protestatar democratic din filmul lui Antonioni *Zabriskie Point*, tînăr care, încolțit de

poliție, e nevoit să fure un avion și să evadeze în deșertul morții, în pustiul întinderilor nisipoase, urmat apoi de o fată întîlnită la manifestație, ce-l căuta să-i anunțe achitarea. Mitul erotic se împletește cu mitul mașinii, mai exact, Antonioni ne oferă aici, în opoziție parcă cu situația din *Duel pe autostradă*, un model al afectivității oamenilor-mașini, un dialog amoros între tînărul din aer, deci din avion, și fata de la volanul mașinii, un poem al comunicării senzuale purtate în vitezele diferite ale celor două mijloace motorizate, un fel de joc erotico-mecanic, în care „bărbatul-avion" o curtează pe „femeia-mașină" (automobil), joc care va sfîrși în momentul de dragoste consumat într-o vale a dunelor, unde, printr-o proiecție, printr-un *forback*, vedem zeci de tineri *hippy* goi iubindu-se într-un amestec de sexualitate perversă. În final însă această evadare, ca un vis, a tînărului va fi plătită scump, cu viața, căci la întoarcere poliția îl va întîmpina cu furia gloanțelor, ciuruind carlinga unde se afla, întocmai ca pe automobilul „naivilor gangsteri" din *Bonnie și Clyde*.

Și exemplele în acest sens s-ar putea înmulți. De altfel am putea spune că, în pofida oricărui risc, dependența omului modern față de ingenioasele mașini a devenit atît de mare încît viața lui nu mai poate fi de conceput în afara lor, mașinile fiind parteneri de existență cum erau odinioară caii pentru societățile tradiționale, iar cultul lor a înlocuit cultul cabalin din miturile arhaice. Mașina și mitul ei — deși fenomenul poate fi privit ca unul de criză, ca o amenințare la adresa civilizației omului, așa cum o face Kubrick în *Odiseea spațială, 2001*, unde fantasticul creier electronic al navei cosmice e cît pe-aci să instaureze un control absolut asupra omului, deci asupra creatorului său, să stăpînească astfel universul — au o acoperire vie în realitate, fac parte din viața orașului modern etc., aproape nefiind film de actualitate sau pe teme de civilizație în care relația om-mașină să nu fie prezentă ca o relație fundamentală. În astfel de filme, mașina și mitul ei sînt de neînlocuit, cu toate consecințele respective, de ordin psihologic, comportamental etc., surprinse extraordinar de Tati, cum spuneam, în *Trafic* și nu mai puțin în *Vacanța domnului Hulot*, *Unchiul meu* sau *Play Time*, unde apare clar ideea că mașinile, tehnologiile moderne, tot ce se cheamă civilizație, produc mutații profunde în ființa și viața omului, ucigînd patriarhalitatea, așa cum bătrînul Sartoris, din romanul de debut al lui Faulkner, adept al trăsurii, moare în urma unui stop cardiac cauzat de viteza automobilului ce-l cumpărase nepotul său. Această temă poate fi reîntîlnită în diferite variante în *Hoinarii* și în *Lunga vară fierbinte*, filme în

care, ca și în unele westernuri precum *Călăreții* (de unde s-a molipsit probabil și *Pruncul, petrolul și ardelenii*), apar — într-un amestec bizar, printre cai, călăreți, trăsuri, căruțe, oameni vînturindu-se alandala, de colo-colo — cîte un automobil preistoric, cîte o motocicletă sau mașinărie ciudată pe patru roți, ce parcă anunță civilizația „motorizată", „accelerată" de mîine, autovehicule deci din faza de pionierat a secolului vitezei, privite de trecători ca pe un miracol, ca pe niște curiozități fără viitor, ca pe niște drăcii motorizate!

E punctul de naștere a mitului mașinii moderne, căci acest mit al vitezei, al zborului etc. este, cum am văzut, un vis milenar al omenirii, al luptei omului cu gravitația, cu această atracție nemiloasă a pămîntului, efort temerar redat atît de elocvent, de pildă, în *Andrei Rubliov*, în prima secvență a acestui mare film, redat în dimensiunile lui dramatice: prăbușirea omului, izbitura sa la atingerea cu pămîntul și căderea balonului zburător, acum dezumflat, sînt urmate, prin tăietură, de fantasticele mișcări, văzute prin ralanti, ale unui frumos cal, plin de viață și energie, care se rostogolește jucăuș prin iarba unei poieni! În „secolul vitezei" însă, în labirintul de străzi al orașelor moderne, apariția unui cal, în schimb, este privită ca o curiozitate, animalul, în general costeliv, părînd o stafie, o relicvă de muzeu printre atîtea tipuri de mașini care aleargă nebunește, mînate agresiv de puteri mecanico-electrice. Într-adevăr, viteza ucide viața patriarhală! Și cum am văzut că spunea Toynbee, vorbind despre „orașele de rulote din Florida zilelor noastre", probabil că strămoșilor noștri nu le-ar putea veni să creadă că o ființă umană, obișnuită cu traiul patriarhal, cu viața într-o casă stabilă, se simte mai bine călătorind într-un automobil.

„*Automobilistul* — continuă el —, *care își petrece mai mult timp în mașină decît în afara ei, ar fi considerat de către înaintașii săi sedentari drept o nouă specie de monstru complex, tot așa cum popoarele din America Centrală i-au considerat pe cei șase cavaleriști ai lui Cortes drept centauri*" [76].

Nenumărate filme îi prezintă pe acești „driveri", pe acești noi „monștri complecși" trăind în mașini, călătorind, dormind sau chiar făcînd dragoste în ele, ca nomazii străbuni în corturile lor, mișcîndu-se cu rapiditate de colo-colo, așa cum și orașele își întind tentaculele, schimbînd fața planetei, și se mișcă precum pădurea Dunsinane din *Macbeth* de Shakespeare. Așadar, nu e de mirare că mașina și mitul ei sînt atît de neînlocuit, atît de prezente în film, dacă în realitate lucrurile se petrec astfel, fiind uneori poate mai vii, mai colorate, mai percutante, mai complexe! Realitatea se dovedește a fi încă o dată o sursă ine-

puizabilă pentru industria cinematografică. Mitul mașinii, oferit cu atîta generozitate și bogăție de faptele vieții, este o adevărată mană cerească pentru ea. Și nu se poate spune că cinematograful nu profită! Ba am putea observa că aproape nu mai există film de acțiune, film comercial în general, unde să nu apară mașini, unde prezența lor să nu stăpînească cadrul ca o obsesie „firească" a civilizației, mitizarea făcîndu-se chiar și în absența lor, prin relațiile fundamental modificate — tocmai de această obsesie modernă — dintre om și societate, dintre bărbat și femeie, dintre părinți și copii, sau prin simpla dorință obscură a individului de a fi posesorul unei puteri care să depășească limitele forței umane. Așa se explică în mare măsură ceea ce se numește *cultul automobilului sacru*, pe care l-a parodiat Tati în filmul său *Trafic*, într-o secvență memorabilă, aceea cînd eroul, vizitînd o expoziție de automobile, produce panică, manevrînd greșit anumite componente ale modelelor prezentate, tulburînd, cu un cuvînt, ritualul acestui sacru spectacol modern. Căci, într-adevăr, așa cum observă Andrew Greeley în *Myths, Symbols and Rituals in the Modern World:*

„ajunge să vizitezi salonul anual al automobilului spre a-ți da seama că ai de-a face cu o manifestație religioasă profund ritualizată. Culorile, luminile, muzica, reverența adoratorilor, prezența preoteselor templului (manechinele), pompa și luxul, risipa de bani, mulțimea compactă — toate acestea ar constitui într-o altă cultură o ceremonie autentic liturgică [...]. *Cultul automobilului sacru își are credincioșii și inițiații lui. Gnosticul nu așteptă cu mai multă nerăbdare revelația oracolului decît așteaptă adoratorul automobilului primele zvonuri în legătură cu noile modele. În acest moment al ciclului sezonier anual, pontifii cultului — negustorii de automobile — dobîndesc o nouă importanță, în timp ce o mulțime anxioasă așteaptă cu nerăbdare apariția unei noi forme de mîntuire"* [77].

Tati însă reușește să demitizeze acest cult și să-i ridiculizeze, nu numai în *Trafic*, dar și în celelalte filme amintite, pe pontifii și credincioșii lui, realizînd o adevărată „tati-gagologie", ca să spunem așa, în jurul mitului mașinii și al civilizației ei, adică un studiu cinematografic, prin înlănțuirea specifică a unor gaguri unice, tipice lui Tati și personajului său, asupra comportamentului oamenilor în mașini și în afara lor, asupra relațiilor interumane în condițiile civilizației mașinii, ale traficului intens, relații artificiale, robotizate, alienante, purtînd pecetea poeziei absurdului și a geometriei lui, mult mai apropiate, de pildă, de comportamentul lumii viitorului, așa cum îl vede Allen în *Sleeper*, decît de cel al lumii văzute prin poetica *retro*, ca în *American Graffiti*, unde spectacolul străzii străbătute de elegantele automobile, la volanul cărora se află tineri imberbi în căutare de inițieri erotice, arată ca un balet ritualic, cultic,

liniştitor, ca un veritabil mit modern evazionist, mitul întoarcerii la originile civilizaţiei maşinii, cînd nu exista încă prezentul irațional, crizele actuale şi nici reacţia împotriva societăţii tehniciste şi a culturii ei.

Căci o astfel de reacţie faţă de „valorile" ei, faţă de mistica automobilului, de pildă, există. Iată un caz petrecut la Stanford, în S.U.A., un spectacol uimitor pe care îl relatează un eseist francez, ce a asistat la el, şi comentat de Marin Preda, această conştiinţă atît de vie, interogativă, a timpului nostru:

„Nişte studenţi au strîns bani ca să cumpere un frumos automobil american, simbol al reuşitei. Apoi au săpat o groapă adîncă în care au îngropat automobilul, cu un întreg ceremonial însoţit de cîntece funebre. O dată cu acest automobil ei îngropau gustul pentru reuşita materială, al cărei simbol era maşina, această reuşită fiind sursa poluării planetei, păcatul omului modern" [78].

Cultura tehnicistă însă, cum am mai arătat, nu poate satisface nevoia de valori ideale a omului, dar nici nu poate fi stopată să mai „progreseze". Se pare că există aici o bătălie între o cultură bazată pe „obiecte" şi una bazată pe valori spirituale, pe dorinţa de a aspira la idealul etern. Cum se pot concilia oare cele două culturi, una a consumului, a randamentului, a vitezei care ucide, alta a virtuţii, a jertfei creatoare, a nemuririi? Arta filmului poate da un răspuns în acest sens, poate crea un climat interogativ creator?

Ce se poate spune cu certitudine e că cinematograful reflectă această „bătălie" dialectică, din păcate însă, şi cel mai adesea, în chip mai puţin dialectic, realist, şi mai mult evazionist, mitic, deformant-comercial. Astfel, dacă tema maşinii în film este însuşi *prezentul* nostru mitizat, atunci filmul de *science-fiction* sau filmele *retro*, cum vom vedea, vor exprima *viitorul* nostru mitizat, respectiv *trecutul* mitizat. Acestea sînt „reacţii" cinematografice faţă de prezent, faţă de civilizaţia vitezei, evaziuni rareori demitizate, deşi aparţin vieţii, îngreunînd-o. Dar problema în adevărata ei înfăţişare dialectică se pare că a stat doar în atenţia cineaştilor ce nu fac concesii comerciale, ci privesc fenomenul cu maximă responsabilitate, problemă care ar trebui să-i preocupe, în acest moment de răspîntie a omenirii, pe toţi cineaştii, pe toţi artiştii..., dacă ar gîndi cu profunzimea lui Brâncuşi, cel ce se întreba:

„Ce defineşte, oare, civilizaţia noastră? V i t e z a ! *Oamenii cuceresc timpul şi spaţiul, accelerînd fără de încetare mijloacele de a le străbate. Viteza nu este altceva decît măsura timpului de care ai nevoie ca să poţi parcurge o distanţă* [...]. *Şi, uneori, este vorba de* d i s t a n ţ a c a r e n e s e p a r ă d e m o a r t e [...] *Opera de artă trebuie să exprime* t o c m a i

ceea ce nu se supune morții. *Însă trebuie să o facă printr-o asemenea formă care să rămînă și o* mărturie *asupra epocii în care trăiește artistul*" [79].

SCIENCE-FICTION

După cum anul 1929 este considerat de istoricii literaturii științifico-fantastice (S.F.) anul de naștere al denumirii oficiale a genului, iar Hugo Gernsback adevăratul părinte al literaturii *sci-fi* — deși termenul de *science-fiction* a fost întrebuințat pentru prima oară în 1851 de englezul William Watson [80]; pentru unii, părinții acestei literaturi se identifică cu autorii *Bibliei*, ai epopeii *Ghilgameș*, cu Homer sau Platon — tot astfel, în cinematograf, majoritatea covîrșitoare a criticilor înclină să considere anul 1968, al apariției filmului lui Kubrick *Odiseea spațială, 2001*, moment de răscruce, adevăratul an de naștere a filmului *S.F.*, iar pe Kubrick adevăratul lui părinte. Pînă atunci însă nenumărate alte momente și nenumărați alți regizori, începînd cu anul 1902 (de cînd datează *Călătoria în lună* de Méliès), au concurat întru cucerirea acestui titlu, fenomen care se leagă în fond de circumscrierea genului respectiv în cadrele unor definiții, fie în sensul restrîns al termenului, fie în sensul lui larg. Într-adevăr, se pare că filmul lui Kubrick constituie un moment de ruptură, devenind un *model* în definirea modernă a genului, pentru că aproape toate peliculele de *sci-fi* care i-au urmat, de la *Solaris* și *Călătorie tăcută* și pînă la *Războiul stelelor* sau *Alien*, s-au raportat într-un fel sau altul la el. Raportarea însă, în marea majoritate a producțiilor, s-a dovedit a fi foarte exterioară, tehnică, de domeniul efectelor speciale, ca în cazul *Călătoriei tăcute* de Douglas Trumball, autorul trucajelor *Odiseei spațiale 2001*, sau chiar al filmului lui Lucas *(Războiul stelelor)*, ce numără 685 efecte față de numai 150 la Kubrick, performanță care i-a asigurat cel mai mare triumf de încasări din istoria cinematografului (șapte milioane dolari într-o singură lună!).

Exceptîndu-l poate pe *Solaris*, profunzimea filosofică a *modelului* rămîne însă — în acești ani de plină înflorire, de explozie a filmului *sci-fi* — inegalabilă, unică. Invazia de producții pe tema veche a călătoriei în timp nu are alt scop decît succesul comercial. Iar la acest capitol, al evaziunilor științifico-fantastice, fabrica de mituri a industriei cinematografice nu cunoaște măsură, dovedindu-și cu adevărat marea sa capacitate de producție. Dacă pînă la *Odiseea spațială, 2001* — cu excepția unor filme cu adevărat valoroase, cum ar fi *Planeta interzisă*, *Invazia*

hoților de cadavre, Ziua în care pămîntul s-a oprit, Omul în costum alb, Ultimul țărm, Fahrenheit 451, Alphaville sau mai vechile *Metropolis* și *Aelita* — piața a fost invadată de nenumărate pelicule fantastice, de groază sau à la Méliès, vîndute drept filme de *science-fiction*, după el a urmat explozia de care pomeneam, industria cinematografică fabricînd nenumărate „perechi de cizme" în ambalaje *sci-fi*, ultramoderne, „revoluționare". Scopul este același, drumul pînă la el însă s-a modificat radical, fapt care a permis, în oceanul producțiilor de serie, apariția unor filme ambițioase, demitizatoare, ca *Portocala mecanică, Sleeper, Zardoz, Naufragiați în spațiu, THX 1138, Soylent Green* sau *Hail*, și chiar *Misiunea „Capricorn 1"*. Și aceasta deoarece, așa cum remarcă René Predal:

„Prin profunzimea și calitatea sa, «2001» a marcat în mod fericit o cotitură decisivă, a smuls ficțiunea științifică din ghettoul «cinematografului de gen» determinînd a 7-a artă să se deschidă din ce în ce mai frecvent către fantastic. Dar mai presus de toate «2001» anunța sfîrșitul producției clasice de serie, determina autorii să-și reînnoiască complet inspirația, să renunțe la prea tradiționalele aventuri interplanetare direct transpuse din western și din filmul de groază, pentru o ficțiune științifică mai pură și mai neliniștitoare. [...] Într-un cuvînt, după «2001» nu mai este posibilă folosirea monștrilor sau a evenimentelor rocambolești, căci spectatorul nu mai caută în ficțiunea științifică o dezrădăcinare totală și un divertisment pur, ci, mai degrabă, o oglindă care să transfigureze prezentul: genul nu mai poate ignora complet noțiunea de realism și devine mai speculativ, mai prospectiv. El trebuie să prezinte ipoteze plauzibile, să se sprijine pe real și să dea de gîndit tot atît cît și de văzut" [61].

Fără îndoială că aceste observații corespund doar veritabilelor filme *sci-fi*, gen *Odiseea spațială, 2001*, adică acelor puține din marea masă de producții evazioniste (numai S.U.A. turnează 30 de filme-„catastrofă" pe an, cum sînt numite și peliculele *S.F.* în care se investesc sume fabuloase!), ale căror structuri se bazează pe o lume a *posibilului*, pendulînd, deci, între *real* și *imaginar*, și ale căror viziuni, deseori profetice, se găsesc în prelungirea unor adevăruri științifice. *Science-fiction* este, așadar, mitul modern prin excelență, care se naște din mitizarea civilizației, a cuceririlor ei tehnico-științifice, din denaturarea — pe baze realiste, pozitiviste — a viitorului. El este adevăratul mit al colectivității, un *mit științific*, cum am înțeles noi acest concept. În fond, „mitul *science-fiction*" este o formulă pleonastică, la fel cum pentru Gérard Lenne este *cinematograful fantastic*, fantasticul fiind după el vocația esențială a cinematografului, și care și-a găsit în acesta locul privilegiat de manifestare. Nu e de mirare atunci că într-unul din capitolele cărții sale *Le cinéma „fantastique" et ses mythologies*, intitulat *„Un conglomérat hétéroclite, la science-fiction"*, prin care include filmul de science-

fiction în cinema-ul fantastic, întîlnim citate, alături de producțiile de gen, filme de groază sau fantastice, caracterizate prin schema originală: *un pericol necunoscut amenință omul*, și pe care o regăsim în interiorul *S.F.*-ului, odată cu cele două căi ale fantasticului: necunoscutul din afara omului și pericolul creat de om [82].

Această extensie, care ar fi dată de natura genului, prezintă *sci-fi*-ul ca pe o categorie incoerentă. De altfel nenumărate clasamente și istorii ale filmului *science-fiction* citează drept producții specifice genului titluri care nu au nici un element de *ficțiune științifică*, care nu se bazează pe spaimele moderne, sociale și politice, sau pe tehnologie și consecințele ei, ci, dimpotrivă, pe evaziunile mai vechi, pe deziderate și coșmaruri subconștiente, filme cu monștri, vîrcolaci, fantome etc., aparținînd așadar *fantasticului tradițional*. Astfel, într-una din cele mai recente lucrări, *Encyclopédie visuelle de la science-fiction*, printre filmele de S.F. se enumeră producții ca *Golem*, *Cabinetul doctorului Caligari*, *Nosferatu*, *Dr. Mabuse jucătorul*, *Faust*, *Nibelungii (Răzbunarea Krimhildei)*, *King Kong*, *Dracula* etc. Desigur, nu trebuie să optăm pentru o definire prea rigidă a ficțiunii științifice, dar prezența științei, într-un fel sau altul, „chiar dacă nu în stare pură, ci doar plutind în aer", este obligatorie, cum crede și Michael Wood, care exemplifică:

„Astfel « Godzila» *este un film științifico-fantastic pentru că monstrul a fost trezit de o explozie atomică, în timp ce* « King Kong» *nu intră în discuție pentru că știința nu intervine în nici un fel*". După cum și lipsa de puritate a genului — sensul larg al definiției — rămîne tot atît de adevărată: *„Astfel,* « Frankenstein» *a apărut din același somn ca și* « King Kong» *și este un autentic film de groază. Dar este în același timp și film științifico-fantastic, nu pentru că acțiunea se petrece într-un laborator, ci pentru că aduce pe ecran cîteva din vătămările pe care le poate face o angajare nemăsurată în progresul științei. Totuși, și aici trebuie să fim prudenți. Mă întreb dacă* « King Kong» *ar fi fost posibil fără ca Darwin să fi pregătit terenul; ceea ce înseamnă că groaza cea mai pură poate luneca în ficțiune științifică*" [83].

Evident, filmul, care este prin definiție o cucerire a științei și tehnicii moderne, a secolului XX în special, a debutat sub steaua fantasticului și a ficțiunii științifice chiar cînd era considerat o artă de bîlci: 1. a fost văzut ca o trăsnaie tehnică, ca o apariție „miraculoasă", ca o distracție „fantastică"; și 2. regia, vocația regizorală, s-a afirmat pe subiecte fantastice și de ficțiune științifică odată cu Méliès și filmele lui. De la *Călătorie în lună* și pînă la *Războiul stelelor* și imitațiile sale se poate spune că istoria cinematografului a stat și stă sub semnul mitului științific, al mitului modern structurat pe baze *fantastice* și *științifice*.

Însă confuzia dintre aceste două categorii va continua să se facă atîta timp cît nu se ține seama și de vocația realistă a cinematografului, de raportarea lui cît mai nemijlocită la realitate. În acest caz nu ne va fi greu să înțelegem că fantasticul exprimă în esență o *ruptură* față de real, *„o năvală a iraționalului în cotidian"* (Caillois), pe cînd genul *science-fiction* se definește prin *reacția* față de real, prin legăturile raționale pe care le păstrează cu realitatea; cu alte cuvinte, primul este o evaziune pură, incredibilă, aparent supranaturală, căci am avut ocazia să arătăm că reflectările artistice, oricît de deformante ar fi ele, nu ies totuși din sfera Realului, cel de-al doilea fiind o evaziune în limitele *posibilului*, verosimilului, credibilului, plauzibilului.

În practica cinematografică însă confuzia a existat și mai există chiar și după *Odiseea spațială, 2001*. În primul rînd, tonul e dat de publicul spectator. Se știe că Kubrick a vrut să facă, pornind de la scenariul lui Arthur C. Clarke, unul din cei mai mari autori contemporani de literatură S.F., un film „neamerican", deci necomercial, necontaminat de miturile succesului american (nu întîmplător a fost turnat în Europa, evitînd orice publicitate), un film „europenizat", profund, neconcesiv, elitar, grav — ceea ce de altfel a și reușit — un film de idei, de idei abstracte, filosofice, cum este ideea evoluției în timp a omului, de la treapta animală la cea „cosmică", pentru a arăta — pornind de la tibia de bivol devenită ghioagă și pînă la computerul Hal cu voce umană, jucător de șah, o creație savantă a omului — că mașinile vor ajunge să ne domine și chiar că „toate uneltele noastre sînt niște ucigași", cu expresia unui specialist în materie de *sci-fi*, Ben Bova, care surprinde și un al doilea mesaj filosofic, mai subtil, i se pare lui, și anume că:

„speța umană a fost modelată și condusă de niște entități extraterestre, mult mai vechi și mai inteligente decît noi. De ce și cum ne-au prefăcut din maimuțe în oameni nu se știe. Dar au făcut-o. Iar acum ei au schimbat un om astronaut în ceva nou, un copil-stea, care revine spre Pămînt în cine știe ce scop", mesaj care anticipează parcă ideile lui Däniken din cartea sa și apoi din filmul cu același titlu, inspirat de ea, *Amintiri despre viitor*.

Surprinzător e însă faptul că acestor mesaje, acestor idei filosofice, Kubrick le-a găsit — împlinind într-un fel visul lui Eisenstein, cel ce intenționa transpunerea filmică a ideilor *Capitalului* — o corporalitate vizuală nemaiîntîlnită, revoluționară, o concretețe comunicațională inedită, pe măsura unui mit științific substanțial. Și tocmai acest limbaj filmic nou, prin care a

dat viață unor idei filosofice, a fost cel care a cucerit lumea, surprinzîndu-și chiar autorii. Iată de altfel și opinia lui Ben Bova:

« 2001 » *era un film de idei cu niște trucaje incredibile. Popularitatea sa imensă nu s-a datorat însă ideilor lui — care au pus în încurcătură majoritatea publicului —, ci spectacolului psihedelic de la sfîrșit. Copiii de toate vîrstele au urmărit fascinați spectacolul, fără să-i înțeleagă filozofia. Era o victorie a neștiinței publicului asupra inteligenței cineastului*" [84].

Dar ce se întîmplă atunci cînd victoria Ignoranței este deliberat pregătită, cînd este ajutată și întreținută de inteligența cineastului, care își propune din capul locului să fabrice un mit modern pe deplin american, pe deplin comercial, pragmatic, eficace, dinamic, naiv, elementar, deloc cerebral și analitic, cursiv, evenimențial, tonic, nondiscursiv etc., cum este cazul *Războiului stelelor ? !* Desigur, un eveniment epocal în istoria *consumului* estetic, a îngurgitării spectacolului filmic ca pe o imensă înghețată în care nu se găsește nici un „mesaj" ocult!

„« R ă z b o i u l s t e l e l o r » — spune Lucas — *este un fel de compilație din lecturile mele, dar aduce o serie de elemente inedite, care n-au mai apărut pînă acum nici în literatură, nici în filme. Am preluat o grămadă de lucruri din westerne, din mitologie și din filmele cu samurai. Toate acestea au dat bine împreună. Nu este o simplă înghețată, ci un Coup-Jacques imens*" [85].

Dacă *Odiseea spațială, 2001* este opera unui gînditor și are, în mod evident, la fel ca și *Solaris*, legături cu Știința și Istoria, fiind o meditație asupra destinului ființei umane în univers, *Războiul stelelor* și-a propus în mod deliberat să rupă cu astfel de legături:

„« R ă z b o i u l s t e l e l o r » — continuă Lucas — *este foarte suprarealist și straniu și nu are nimic de-a face cu știința. Am vrut să fac un film de aventuri în spațiu. Totul se petrece într-o galaxie complet diferită, cu un mod de gîndire complet diferit. De aceea am vrut ca filmul să nu se refere la nimic din ceea ce ar fi putut avea tangențe cu realitatea, să povestesc un basm fantastic*".

Recunoaștem aici, în aceste mărturisiri ale regizorului, maniera tipică creării mitului științific modern, în speță a mitului *science-fiction*. Este o manieră tipic paradoxală, căci Lucas făurește fantasticul în mod deliberat, el *fabrică* ruptura față de realitate cu însești mijloacele științei pe care o refuză! El spune: „*Am vrut să fac un basm modern, un mit*". Fără îndoială, Lucas este obișnuit cu lumea tehnicizată în care trăiește, el aparține unei generații care s-a născut într-o eră superindustrială, fără complexul adaptării, fără nostalgia unei vieți patriarhale. De aceea el și-a tratat subiectul ca pe un fapt de ficțiune pură, de fantastic tradițional, ca pe un basm clasic, rupt deci de civili-

zație, deși tot ceea ce vedem este un rezultat al ei, al cuceririlor celor mai înaintate ale tehnicii și științei, în prelungirea cărora se află cele 685 de efecte speciale ale spectacolului cinematografic. Lucas realizează astfel un mit modern, un basm științific, întrucît ruptura față de real, de timp și spațiu, cît și ignorarea realismului sînt „fabricate" pe baze științifice ultramoderne.

Pe de altă parte, aici, ca și în cazul marii majorități a filmelor de *sci-fi*, mai ales a celor care au urmat anului 1968, se practică o politică evazionistă, spectacolul efectelor speciale de dragul efectelor în sine nefiind altceva decît un mod mascat de a mitiza realitatea, de a rupe legăturile cu un prezent dramatic, confruntat cu atîtea crize fundamentale, de a abate atenția oamenilor de la problemele grave ale civilizației, de a-l scoate pe spectator de *aici* și *acum* și a-l proiecta într-un timp și spațiu indeterminate prin mistificări moderne, care, în esență, trivializează știința, de a-i oferi, deci, un divertisment pur. Dar să-l ascultăm din nou pe Lucas:

„Decît un film crîncen și cu implicații sociale, am preferat să realizez ceva mai important — vise și fantezii — pentru a-i convinge pe copii că mai există și altceva decît mizerie și crime, un film pe care să-l privești visînd la țări exotice și ființe ciudate. Cînd m-am apucat de « R ă z b o i u l s t e l e l o r» *, mi-am dat seama că noi am pierdut toate acestea pentru că sîntem o generație care am crescut fără povești. Așa că am ales cel mai nimerit dintre subiecte: aventura într-un ținut îndepărtat. Asta înseamnă distracție !"*

În realitate însă acest film este mai degrabă infantil: nu distrează, nu oferă delectări superioare — asemenea lui *Fahrenheit 451*, *Odiseea spațială*, *2001* sau *Solaris* — pentru că plutește în spectaculos gratuit, în evazionism pur, pregătind și crescînd o nouă generație naivă! Și cum? Hrănind-o cu mistificări moderne, cu povești de *science-fiction !* De altfel Lucas și-a investit o parte din încasările fabuloase pentru a produce *Imperiul contraatacă*, apoi *Întoarcerea lui Jedi*, continuări ale *Războiului stelelor* și cu siguranță că acum pregătește următoarele episoade: încă 6 filme! (ciclul intitulîndu-se „Legenda războiului stelelor").

Iată, deci, că și după *2001*, care, cum spunea René Predal, anunța sfîrșitul producției clasice de serie, întîlnim, într-un ambalaj complet schimbat, aceeași goană spre succesul facil, spre producerea a cît mai multor „perechi de cizme" pentru uzul și victoria Ignoranței, același scop comercial atins prin ignorarea realismului, prin realizarea unui spectacol al efectelor speciale care să ducă la dezrădăcinarea totală a spectatorului. Dacă Lang, Kramer, Kubrick sau Truffaut au obținut succese indirecte cu filmele lor de *science-fiction*, pelicule ca *Războiul stelelor*, *Im-*

periul contraatacă, *Superman*, *Alien*, *Rollerball*, *Întîlniri de gradul trei*, *Secretul planetei maimuțelor* (seria a doua a filmului lui Schaffner *Planeta maimuțelor*, ce s-a vrut și el un unicat), *Călătorie tăcută*, *Omul păianjen* și continuarea lui, *Omul păianjen se întoarce*, *Meteoritul*, *Hangar 18*, *Misiunea „Capricorn 1"*, *E.T.*, *Jefuitorii de trupuri*, sau chiar *Infernul din zgîrie-nori* și nenumărate altele urmăresc succesul imediat, direct, căci țin seama de conștiința spectatorilor care *acum* au nevoie de mituri moderne, în special de mitul *science-fiction*, ajuns să concureze toate celelalte *mode* ale civilizației consumului.

Față de modelul inimitabil al filmului *Odiseea spațială*, *2001*, cea de-a doua categorie de filme *S.F.* este purtătoare de modele schematice, universale, care se pretează la multiplicări infinite. Asemenea producții n-au nici o ambiție de ordin filosofic, politic și mai ales estetic. Justificarea lor e pur bănească, cum declară, în același loc, Lucas:

„Din punct de vedere tehnic, orice film științifico-fantastic e comparat cu «2001». Dacă iei o secvență din filmul nostru și o bagi în masa de montaj și după aceea vezi o secvență din Kubrick, spui imediat: «a lui e mai bună». Dar dacă ținem seama de timpul și banii pe care i-a avut el la dispoziție, nici nu putea să fie altfel. Cînd dispui de asemenea mijloace poți tinde spre perfecțiune. Noi ne-am propus să facem ieftin un film pentru copii. N-avem pretenția că am făcut un film științifico-fantastic perfect, în schimb am făcut cel mai spectaculos lucru realizat pînă acum!"

Asemenea declarații, neexceptînd inadvertențele și răstălmăcirile (să nu uităm că Lucas a lucrat 4 ani efectiv la *Războiul stelelor*, „un *American Graffiti* în spațiul interplanetar", pe care îl visa de copil: *„De mic am citit multă literatură științifico-fantastică.* [...] *Am crescut cu acest gen de literatură".*), sînt veritabile mostre publicitare, speculații tipice spiritelor concesive, care, sub aparența sincerității, vînd — ca niște scamatori ai unui bîlci cosmic — mituri false, întreține iluzii și vise puerile, popularizează limbaje sterile și jocuri gratuite, oferă „modele" mimetice, scheme spectaculoase pentru multiplicat, pentru producția modernă de serie.

Arta filmului, valențele ei estetice, mizele majore, semnificațiile etc. sînt reduse, așadar, la acest ambalaj scamatoresc, la goana după cît mai trăsnite și nemaivăzute efecte speciale, cu un cuvînt, la performanțe tehnologice. Cine intră în culisele unor astfel de producții va vedea că orice idee, oricît ar fi ea de bună, se subordonează brutal unor aspecte pur formale, tehniciste. Regizorul devine un simplu consultant și uneori un biet spectator. În prim plan apare echipa de specialiști, de ingineri, tehnicieni. Lucas, cel din *American Graffiti*, aproape că

nici nu mai există în *Războiul stelelor*. Protagoniștii și adevărații realizatori sînt machetatorii de la „Industrial Light and Magic Corporation", operatorul Gil Taylor, graficianul John Barry *(Portocala mecanică)*, John Dykstra, un mare expert în efecte fotografice speciale, care, în scopul filmului, a creat numita corporație, unde a realizat, ajutat de 75 de persoane lucrînd în două schimburi, 360 planuri distincte cu efecte speciale, acoperind, deci, cam jumătate din durata filmului [86]; apoi un aport fundamental l-a avut firma „Dolby", care, pentru pista sonoră, pentru efectele originale privind limbile galactice, ale roboților, vehiculelor și armelor (autorul acestei „opere" se numește Ben Burtt), a creat un nou sistem de reducere a zgomotelor — ultima expresie, se spune, a tehnicii *high fidelity;* în fine, cel mai important, producătorul filmului Gary Kurtz, care a ales oamenii și a dirijat întreg acest mecanism de producție superindustrială. Și tot Kurtz este autorul bătăliei aeriene, care durează cam 20 minute, de la sfîrșitul filmului.

„*Înainte de realizarea decupajului* — explică el — *am înregistrat pe bandă video toate filmele de război cu lupte aeriene* [...], *așa încît ne-am făcut o masivă filmotecă* [...] *Le-am văzut pe toate și ne-am ales scenele pe care să le prelucrăm în filmul nostru ca repere pentru bătălie. Le-am montat pe toate într-o secvență de luptă pentru a avea o idee a mișcării.* [...] *Acest montaj ne-a oferit o idee foarte clară despre cum trebuie să arate scena de bătălie*" [87].

Desigur, meritul lui Lucas nu este mai mic, căci el a oferit scenariul, schema științifico-fantastică care să lege toate aceste elemente speciale. Dar așa cum recunoaște chiar el, schema însăși este o compilație. Ca și tema filmului dealtfel, cea a călătoriei în timp (de dragul călătoriei), ca și semnificația finală, o idee nietzscheană: triumful voinței (fapt care amintește direct de filmul hitlerist al Leniei Riefensthal, intitulat chiar *Triumful voinței)*, triumful „Forței" instinctuale a supermanului Luke asupra imperiului galactic dominat de profetul Darth Vades, un personaj arhinegativ, un tehnocrat, un Mamon al științei. Instinctul, „sentimentele" supermanului arhipozitiv învinge știința (căci Luke refuză în final să declanșeze bomba nimicitoare spre țintă, să-i mai dea ascultare computerului său), făcînd astfel să supraviețuiască „civilizația".

Am insistat asupra acestui aspect ca să înțelegem mai bine puerilitatea subiectelor majorității filmelor *science-fiction* și spectrul viciilor ascunse pe care le conțin, cît și faptul stupefiant că în scopul unor asemenea vulgarizări ale științei sau — cum spunea Poe definind genul — *„mistificări care încearcă să pară verosimile prin amănunte științifice"* [88], se pune în mișcare un

imens angrenaj productiv, un mecanism industrial infernal și o armată de specialiști și tehnicieni. A intra și în culisele altor filme de acest fel ni se pare inutil. De asemenea ni se pare superfluu să mai arătăm (explicăm) de ce realizatori ca Ridley Scott, autorul tulburătorului *Duelișții*, ajung să facă filme *sci-fi*, precum *Alien*, unde nu-i mai recunoaștem! E cît se poate de evident că victoria Ignoranței — spre folosul *producers*-ilor, al căror criteriu este doar *box-office*-ul — se obține cu sacrificiul artei filmului și al unor multînzestrați regizori. Totul se joacă pe o singură carte. Iar în acest domeniu al ficțiunii științifice orice film se realizează (intră în producție sau se finanțează) în funcție de „spectacolul" efectelor speciale, de cît de mare este aportul inventivității specialiștilor, machetatorilor etc. Artistul îl urmează pe tehnolog. Scenariul se adaptează după posibilitățile practice de realizare a cutărui efect special. Nu întîmplător aceste filme se produc în secret, în jurul fabricării lor se păstrează cea mai desăvîrșită taină, dreptul vizionării operei aparținînd doar cîtorva oameni. Căci marea bătălie se dă la capitolul inventivităților vizuale (optice) și sonore. În ciuda refuzului declarat al științei, competiția are loc numai cu mijloacele furnizate de cuceririle ei cele mai avansate. Cine aruncă pe piață un spectacol audio-vizual mai amețitor, acela are cel mai mare triumf în fața neștiinței publicului.

În acest sens, *Odiseea spațială 2001* este mai spectaculos decît *Planeta maimuțelor*; *Războiul stelelor* decît *Odiseea spațială, 2001* sau *Solaris*; *Superman* decît *Războiul stelelor*; *Alien* decît *Superman*, *Meteoritul*, *Omul-păianjen* sau *Rollerball*; *Imperiul contraatacă* decît *Alien* sau *Hangar 18*; după cum, ca să luăm și exemple din cinematografia noastră, *Hyperion* este mai spectaculos, mai inventiv în trucaje și efecte speciale decît *Faust XX* și *S-a furat o bombă*, *Comedie fantastică* decît *Hyperion*, *Povestea dragostei* decît *Comedie fantastică* și, ca să încheiem lista, mai recentul *Galax* decît *Povestea dragostei!* Exceptînd unele ambiții politice, filosofice, realiste ale acestor filme, ale marii majorități a filmelor de *sci-fi*, subiectele sînt cît se poate de simpliste, în prelungirea basmelor tradiționale — lupta dintre Bine și Rău, obligatoriu cu victoria Binelui — minus fabula lor, morala lor adîncă, semnificațiile lor filosofice izvorîte din înțelepciunea popoarelor. Dacă în *Odiseea spațială*, *2001* sau *Solaris* efectele speciale erau funcționale, serveau în chip suplu ideile, materializau esteticește un conținut foarte complex, în cazul celorlalte filme S.F., a marii lor majorități, spectacolul gratuit al efectelor speciale nu poate concretiza decît niște șabloane, niște conținuturi naive, rizibile, cu Supermeni, Feți-Frumoși,

Oameni-păianjeni sau Oameni-amfibie gen *Omul din Atlantis*. În același timp, pe canavaua acestor „băsneli" moderniste, acestor scorneli copilărești date uneori ca îndrăzneli oculte, ca viziuni profetice, apocaliptice, în orice caz luate drept pretext pentru a desfășura spectacolul efectelor speciale, are loc mitizarea viitorului prin ruperea legăturilor cu Istoria, cu prezentul, are loc de fapt escamotarea realității, refuzul civilizației, mascarea adevărului.

Veritabilele filme *sci-fi* se manifestă însă ca niște filme de actualitate, ca niște parabole politice sau ca niște metafore filosofice cuprinzătoare. Ele apar ca o reacție profundă la prezent, la Istorie, ca o întrebare semnificativă adresată lumii de azi. Aici, în asemenea cazuri, ficțiunea științifică, toate elementele *sci-fi* sînt, cum e și normal să fie, pretexte pentru a pune într-o lumină nebănuită realitatea, pentru a deconspira falsele mituri și idealuri ale lumii contemporane, pentru a demitiza un viitor utopic, sloganic, cu mijloacele mai logice, mai credibile ale posibilului de azi, în tradiția, în general, a clasicilor literaturii științifico-fantastice E. A. Poe, Jules Verne sau H. G. Wells, iar, uneori, cu prelungiri în ipotezele înțelepciunii arhetipale, cît și pe linia unor ipoteze gen Hugo Gernsback. Fără îndoială că *sci-fi*-ul cinematografic actual are ceva în plus față de literatura clasică a acestui gen, care nu bănuia că anticipările ei, răspunzînd viselor milenare ale omului de a stăpîni natura, de a străbate distanțele cu viteze uimitoare, puse în practică de știința și tehnica secolului nostru, vor deveni visuri de coșmar, forțe oarbe împotriva umanității, obstacole în calea unui viitor pașnic, liniștit. Cuceririle fantastice ale civilizației, văzută ca un vis frumos de copil, apar în unele filme *sci-fi* ca un pericol, ca mijloace de oprimare a ființei, a maselor. Astfel, în *Metropolis* al lui Lang, în viziunea de coșmar a unui oraș al secolului XXI, mulțimea subjugată de marele capital trăiește ca un automat absurd, care pînă la urmă se revoltă împotriva mașinilor, sfîrșind prin a cădea victimă lor; dincolo de fabricata împăcare dintre clasele antagoniste, reacția este antitehnologică, ca în *Războiul stelelor*.

Sau să ne reamintim de filmul lui Truffaut *Fahrenheit 451*, în care o societate supertehnicizată, ca un mecanism inuman funcționînd după „modelul" hitlerismului, îi robotizează pe oameni, îi despersonalizează printr-o vînătoare absurdă a celor care posedă cărți, acestea fiind simbolul libertății și al demnității umane. Nu altfel decît alienant era, cum am văzut, orașul viitorului din *Play Time*, ori capătul labirintic — un haos de supercivilizație — al drumului istoric (etapele istorice fiind vă-

zute involutiv) pe care îl străbate, ca într-un vis anticipativ, eroul din *Malpertuis*. Ca să nu mai vorbim de pericolul ce-l prezintă robotizarea în general, parodiată în *Sleeper*, sau mașina, de la un film tot de ficțiune științifică, precum *The Car (Mașina)* și pînă la computerul Hal, care amenință să domine omul, din *Odiseea spațială, 2001*.

Avînd viziunea aproape integrală a filmelor *sci-fi*, parcă ne-am afla pe o planetă ciudată amenințată de mașini, farfurii zburătoare (vezi cele patru filme despre saga *Planetei maimuțelor* sau *Ziua în care pămîntul s-a oprit*), de bomba atomică, ale cărei radiații creează monștri sau aduc moartea *(Războiul lumilor, Insula Pămînt, Ultimul țărm)*, de microbi aduși din călătorii interplanetare *(Germenele Andromeda)*, de rechini uriași *(Fălci)*, de furnici invadatoare *(Imperiul furnicilor)* sau albine devastatoare *(Roiul I—II)*, de experiențe nucleare și chimice cu efecte distrugătoare incalculabile *(Sindromul, Ziua în care vin peștii)*, de meteoriți *(Meteoritul)*, dubluri umane *(Jefuitorii de trupuri)*, materializări ale celor dispăruți *(Solaris)*, de poluare incontrolabilă într-un New York al anului 2022, întunecat, supus atotputerniciei industriei *(Soylent Green)*, de războiul atomic *(Memoria lui Hauser, Ziua de după, Planeta maimuțelor)*, de viitorul aplatizat, rece, alienant, robotizat (*THX 1138*, arătînd deci ca o *firmă !*), de plictiseală cosmică *(Zardoz)* etc. Fără îndoială că în multe din aceste filme atitudinea politică și filosofică este evidentă, reacția față de realitatea prezentă fiind extrem de transparentă, ca în *Zardoz*, unde „Capul Zburător" al Zeului Zardoz „varsă arme și înghite grîu", plictiseala paradisiacă a locuitorilor unui Vortex „civilizat" (acțiunea e plasată în anul 2293) menținîndu-se cu prețul supunerii Ținuturilor Exterioare, un fel de *„Lumea a Treia subdezvoltată, exploatată printr-un grup specializat de exterminatori"*[89]. În *Hail* (acțiunea are loc la Casa Albă) avem o „ficțiune politică umoristică", cum zice Predal, despre viața publică și privată a unui președinte, puterea lui, pe fondul manifestațiilor și revoltelor din țară, ca în *Sleeper*, fiind parodiată cu mijloace de comedie burgheză *sci-fi*. În *Mici crime* vedem în final „o Americă cuprinsă de nebunia generalizată a uciderii", în *Parcul de pedeapsă* parabola *sci-fi* prezintă „tineri contestatari prinși în lagărele de internare și tribunale excepționale regionale" sau în *Portocala mecanică*, unde Kubrick filmează prezentul (o imagine a unei Londre actuale parlamentare, lustruite, în spatele căreia se ascunde ultraviolența și hipersexul),

„ca și cum ar fi vorba despre viitor, dînd unei povestiri de azi culorile unei aventuri de mîine, pentru a-l face pe spectator să descopere el însuși escrocheria estetică a acestui ambalaj voit înșelător" [90].

Aşadar, în astfel de filme reflexive, critice, ficţiunea ştiinţifică este folosită pentru a vedea viitorul ca pe un prezent în derută, în criză, ca pe o înfundătură a civilizaţiei actuale. Anticipaţia devine acuzatoare, viitorul fiind conceput în funcţie de ziua de azi. Civilizaţia noastră e descrisă ca o lume a unui posibil imediat, tulbure şi ratat. Desigur, aceste viziuni lucide, care încearcă să pună în gardă spectatorul împotriva unor pericole care îl ameninţă, sînt concurate de viziunile optimiste, majoritare, ale clişeelor *sci-fi*, unde morala tipică genului este redată prin imaginea Salvatorului viril, superman, invincibil, chiar dacă el apare, ca în *Alien*, în postura fermecătoare, „sexy", a unei *supergirl* în luptă cu monstrul fantastic, cu creatura extraterestră pe care, pînă la urmă, ca în basmele elementare, o învinge, expulzînd-o din rachetă, proiectînd-o în abisul cosmic. Neîncrederii în viitor arătate de filmele *sci-fi* reflexive, astfel de producţii îi răspund într-o manieră naivă, à la Méliès, scoţîndu-l pe spectator de aici şi acum şi plasîndu-l—cu eforturi băneşti extraordinare şi mijloace de producţie ultramoderne — într-o ficţiune ştiinţifică copilărească.

Dacă literatura *sci-fi* tradiţională anticipa prezentul nostru, cineaştii contemporani — marea lor majoritate, cei americani în special — anticipează deci „evadarea" din prezent şi din viitor, prin viziunile naive ale mitizării ştiinţifice. Acest fel de „mistificări" răspund în fond unor necesităţi reale, unor nevoi interioare: treapta Ignoranţei superioare la care a ajuns omenirea în mersul ei istoric, civilizator. Căci, cum spuneam, mutaţiile pe care le-au produs ultimele decenii ale secolului nostru sînt revoluţionare şi ar fi de amintit doar că avionul n-a fost prevăzut de nimeni în secolul trecut, după cum nimeni n-a crezut în evoluţia automobilului (deşi el apăruse într-o formă promiţătoare acum o sută de ani, însă savanţii, crezînd cu nestrămutare şi puritate patriarhală în înţelepciunea omului, l-au văzut ca pe o sursă cumplită de poluare a atmosferei, prezicînd debarasarea de el şi totodată de viaţa industrială, presimţită ca o calamitate pentru echilibrul om-natură). Progresul totuşi a avut loc, civilizaţia a făcut un salt ameţitor, revoluţia tehnico-ştiinţifică a irupt din plin, cucerind imposibilul. Iar la nivelul Ignoranţei mutaţiile au fost — şi sînt — tot atît de revoluţionare.

Oamenii de ştiinţă, aşadar, i-au înlocuit pe vechii vraci, pe vrăjitori, descîntătoare, profeţi, preoţi, duhovnici de tot felul. Omul de ştiinţă este azi Zeul, marele Deceneu de altădată, omul iniţiat, specializat în tainele vieţii şi ale morţii. Individul îşi pune toate speranţele în el ca într-un Mag modern, ca într-un Demiurg atotştiutor (ca personajul interpretat de Marlon Brando, tată

cosmic al eroului din *Superman*). El, omul de știință, medicul în special, este văzut ca un alchimist revoluționar care poate crea viața în laborator *(Frankenstein)*, este cel care știe rostul vieții și al mersului istoriei. Ignoranța, în noua ei treaptă deci, civilizată, face din Savant un idol, un zeu modern! Și, în general, ea aduce cu sine *credința în știință* ca un cult religios. Pierzîndu-și credința în Dumnezeu, omul și-a făcut din știință o nouă religie și din Savant noul Zeu, privindu-l, cum spunea Marx, ca pe un soare iluzoriu. De unde, poate, reacția unui istoric ca Arnold Toynbee — cel ce propovăduia în opera sa fundamentală *A Study of History*, apărută în 10 volume, o „Republica Christiana", viitoarea civilizație a omenirii — , față de tehnologie. Dar asemenea poziții mistice vizavi de cuceririle civilizației noastre sînt tipice Ignoranței în general, omului de rînd pentru care știința este un domeniu magic. Mai există, din păcate, în cine știe ce capăt de lume, oameni pentru care aparatul de radio sau TV, magnetofonul sau rachetele lansate spre lună sînt minciuni, creații diavolești, născociri de necrezut, invenții *supranaturale*, aparținînd „Necunoscutului" și „Nepătrunsului", fapte care depășesc însăși închipuirea lor fantastică. Lucru, desigur, ciudat, dacă ne gîndim că tocmai acest tip de ignoranță fantastică a generat chiar știința de azi (fără îndoială, procesul plăsmuirii fiind îndelungat, istoric).

De altfel însăși studierea genezei și mecanismului *creației*, al nașterii și dezvoltării mitului, a raportului mit-știință ne-a luminat în amănunt asemenea aspecte. Bineînțeles, avînd perspectiva actuală a lucrurilor, privind întregul mers al fenomenelor din punctul de vedere al cuceririlor moderne, în special al revoluției tehnico-științifice a secolului XX. De aceea, cercetătorul contemporan poate afirma categoric, precum Abraham Moles: „*Mitul stă la baza oricărui act științific : în fiecare mare descoperire sălășuiește un mit care a fecundat-o, a pregătit-o, a hrănit-o și i-a furnizat răsunetul necesar dezvoltării*" [91], și poate vedea corespondența dintre orice realizare științifică și un mit creator, pozitiv, dinamic; Icar este mitul aviației, Prometeu cel al energiei atomice, Golemul mitul științei mașinilor, al modernei cibernetici, răspîndit mai ales de cinematograf în versiunea *Frankenstein*, în primul rînd, și apoi în aceea a filmelor *sci-fi* avînd drept protagoniști descoperirile științifice, automatizarea, mașinile, computerele etc.

Dar, pe de altă parte, aceste mituri moderne, dinamice, sînt, la rîndul lor, cum am arătat, produse ale unui tip deformat de mitizare, specific „societății științifice globale": ele acționează la nivelul inconștientului, ca și în societățile tradiționale dealtfel,

legăturile dintre mit și știință apărînd mult mai tîrziu, ca de pildă legătura dintre Golem și Cibernetică (mașini vorbitoare sau automate care scriu), conștientizată de însuși Norbert Wiener. Tot la nivelul inconștientului apare și reacția contrară ignorantului „clasic": pentru tineri, în special, fenomenul prezenței evidente a descoperirilor științifice în societatea noastră devine un adevărat cult, cum este cultul *„mag"*-ului (magnetofonului, casetofonului), de pildă, sau al *discului*, sau al *automobilului*, cum am văzut. În general, există tendința de a *fetișiza* o formă tehnologică! Este un fel naiv de mitizare, de naivitate specifică civilizației actuale, tipic pentru „ignoranța vremurilor noi". Și totuși, acest fenomen pare firesc, căci nu are înlocuitori. Oamenii maturi, tinerii, nu mai primesc de la viață ceremonialuri, idealurile religiei sînt compromise, ei au în schimb în față o tehnică fantastică, magnifică, în raport cu care se simt „complexați", neputincioși, dominați etc., precum omul arhaic în fața fenomenelor inexplicabile ale naturii, în fața trăsnetului, de pildă.

Același raport de fascinație, de naivitate modernă există și între neștiința publicului și filmele *sci-fi*. Spectatorul e ca un copil care stă uimit, fascinat înaintea spectacolului tehnologic, al efectelor speciale din fața lui. Căci înainte de a fi artă filmică, filmul *sci-fi* este artă tehnologică, invenție scenografică. Protagoniștii nu mai sînt, deci, oamenii (actorii), și nici elementele pur fantastice ca homunculii, androizii, golemul, fantomele sau vampirii, ci mașinile, roboții, computerul, farfuria zburătoare, oceanul viu, ca „solaristica" etc. *Alien*, bunăoară, pînă în prezent, este o performanță ultratehnică pusă în slujba unui basm naiv, cu o morală copilărească. Dar oare astfel de filme, ca *Războiul stelelor*, *Superman*, *Omul-păianjen* etc., ca și alte filme *sci-fi*, nu au — deseori chiar fără voia autorilor lor — și un scop noncomercial: păstrarea purității din noi? Parcă toate filmele *sci-fi*, în plan mitologic, cît și estetico-ontologic, ar avea drept *motto* gîndul lui Brâncuși: *„Cînd nu mai sîntem* c o p i i, *sîntem deja morți !"*.

„ÎNTOARCEREA LA NATURĂ" SAU MODA „RETRO"

Consecință directă a crizelor civilizației, *miturile evadării* sînt fabricate de cinematograf ca răspuns la nevoia reală a omului de a reacționa într-un fel față de ele, de a fugi dintr-un prezent coșmaresc, fiind, în fond, niște soluții desperate, naive, utopice. Dar, cînd viziunile futurologice lucide nu fac decît să prezinte Viitorul ca pe un prezent lăsat să se dezvolte aberant, la voia

întîmplării, alarmant, omului de rînd — pentru care viitorul constituie un mare Necunoscut — nu-i rămîne decît să se refugieze într-un trecut pe care îl „moștenește", care îi este mult mai cunoscut, mai apropiat, și căruia îi simte pulsul ca unui ritual transmis de strămoșii lui. Se pare că omul modern, stăpînit de angoase existențialiste, a dobîndit un simțămînt planetar nou, tradus poate prin nostalgia „căutării unui timp pierdut". Este și aceasta o boală a secolului, un viciu al epocii noastre, pe care noi am explicat-o prin nevoia de mituri a omului modern. Și despre această boală se poate vorbi la propriu, nu la figurat. Omul e bolnav de aer, viciat de gaze toxice și radiații atomice, de apele poluate etc. Civilizația îi otrăvește viața pentru că „excesele" ei îi intră în pori, îi infestează aerul și hrana. De unde, logic, îi tulbură conștiința, echilibrul psihic, sentimentele erotice etc. Iar pentru a se salva, *anamnesis*-ul pare soluția. El își aduce aminte de origini, de tot ceea ce a moștenit de la strămoșii săi. Dar, datorită unui proces de demitizare istorică, el nu mai poate recupera actele primordiale, nu mai poate reînvia ritualurile arhaice printr-o imitare pură, recuperarea evenimentelor primare fiind frînată, secătuită de toate cuceririle civilizației. De aceea, „întoarcerea la origini", la „puritatea dintîi" se manifestă ca o „întoarcere la natură", iar faptul se petrece fie în mod concret, prin fuga periodică a omului în mijlocul naturii, fie în mod spiritual sau afectiv-estetic, prin evadarea sa în imaginar, în mitologie, respectiv într-un mit modern ca mitul „întoarcerii la natură" — ce poate fi asimilat într-un fel mitului cosmogonic — , mit întreținut în special de cinematograf, versiunile artei filmului, care satisfac această nevoie umană, fiind cunoscute, în general, sub denumirea de *moda retro*.

Așadar, în varianta filmică mitul respectiv înseamnă, pe lîngă întoarcerea propriu-zisă la natură ca la un început primordial, ca la speranța unei creări din nou a lumii, și o reacție la relele civilizației, o întoarcere la „timpuri mai bune", la epoci de relativă liniște, la vremuri mai calme, mai blînde, la perioade istorice mai puțin agitate, la o viață patriarhală, idilică, de unde nostalgia pentru un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat cum ar fi epoca protocivilizatorie, anii de pionierat ai civilizației moderne, anii sfîrșitului secolului XIX și ai începutului secolului XX *(Departe de lumea dezlănțuită, Tess, Europenii, Sindbad, Moștenitoarele, Micul lord)* sau, în cinematograful american în special, anii '30 *(Marele Gatsby, Adevărata glorie, New York, New York, Bugsy Malone)* sau chiar anii '60, anii de glorie a *rock-and-roll*-ului în special *(American Graffiti, Povestea lui Buddy Holly, Next stop: Greenwich Village)*, cînd „viteza" civilizației

părea, față de prezent, mai moderată, viața mai liniștită, mai suportabilă, poetică chiar, deși în realitate lucrurile nu stăteau deloc așa.

Evident, e vorba, cum spuneam, de mitizarea trecutului, chiar dacă anii '30, de pildă, erau ani de criză economică profundă, de reactualizare idilică a unui trecut considerat — prin raportare la prezent — mai încurajator, mai sănătos, bazat pe cultul valorilor. Desigur, felul cum este privită nașterea civilizației în *Hoinarii* sau *Lunga vară fierbinte*, prin viziunea *retro* asupra *mitului mașinii* mai ales, recomandă începutul de secol ca pe un model de avînt, de progres și spirit înnoitor, deși conflictele rasiale rămîn o realitate greu de trecut cu vederea. Perspectiva actuală nu lipsește, deci, cu desăvîrșire din asemenea viziuni deformante ale trecutului, dimpotrivă, ea este trădată de însăși nevoia de a evada din prezent, de a opune unei civilizații de criză a valorilor modelele unor începuturi (relativ recente), cînd natura era încă divinizată. Fără îndoială că față de mitul modern al „întoarcerii la natură", o soluție desperată, o atitudine estetică în fond, a cărei măsură valorică are durata unei *mode*, apelul cinematografului, al unui număr destul de limitat, de fapt, de cineaști cultivați, la mitologia națională, la miturile tradiționale specifice unui popor sau altul, căruia cineastul îi aparține, poate fi considerat, așa cum am arătat și cu alt prilej, o „întoarcere la permanențe", la valorile ideale, eterne, un fel de „întoarcere în viitor" — ca o reacție *creatoare* față de valorile perisabile ale civilizației actuale; un apel, așadar, la resursele adînci, spirituale, nepieritoare ale ființei naționale, care mențin treaz și întreg „Corpul viu al neamului". Școlile naționale de film s-au creat și trăiesc tocmai prin contactul intim, permanent, cu mitologia tradițională, specifică unui popor sau altul.

Desigur, deși veche, relevîndu-se romanticilor mai ales, *tema* „întoarcerii la natură" este totuși o obsesie modernă, tipică civilizației, universală, deci planetară, care își găsește în cinematograf (prin reflectările *retro*) un mod de manifestare — mitic-comercială, în primul rînd — pe măsură, adică general, imitativ, deznaționalizant, dovadă fiind însăși *moda* prin care această temă se face recognoscibilă pretutindeni. *Electra*, *Rashomon* sau *Umbrele strămoșilor uitați* poartă amprente naționale inconfundabile, specifice mitologiilor care le-au inspirat și ale căror permanențe sînt *modele* de comportament spiritual, estetic, nestins, nicidecum *mode* (efemere), întrucît la civilizațiile primitive, la societățile arhaice, aproape că nu se poate vorbi de modă, adică de ceva exterior și efemer, netrăit ca un ritual de colectivitate, ca un mod de a fi permanent în mit, în sacru, în timpul originar,

în arhetip. În schimb, dialectica inovatori-imitatori, care caracterizează moda în general, poate fi ușor recunoscută în varianta *retro* a cinematografului mondial. Mitul modern al „întoarcerii în urmă" îmbracă aceleași straie de noutate cinematografică (efemeră!), același stil de frumusețe (trecătoare!), în țara inovatorilor acestei mode *retro* — printre „modele" se numără un *Marele Gatsby*, *Bonnie și Clyde*, *Butch Cassidy și Sundance Kid*, *Nașul*, mai mult sau mai puțin imitate de un număr impresionant de pelicule — ca și în alte țări, stilul *retro* putînd fi recognoscibil, de exemplu, și în filmele noastre *Tănase Scatiu*, *Ediție specială*, *Între oglinzi paralele*, *Ștefan Luchian*, *Ultima noapte de dragoste*, sau în unele filme sovietice, ce oferă noi replici producțiilor americane citate, prin *Atacul trenului cu aur*, *Sclava iubirii*, *Piesă neterminată pentru pianină mecanică*, *O dramă la vînătoare*, *Șatra*, *Cîteva zile din viața lui Oblomov*, *Anna Pavlova*, prima parte din *Moscova nu crede în lacrimi* etc. Fără îndoială că multe dintre aceste filme, în haina modei, a manierei *retro*, îmbracă conținuturi și semnificații naționale, încercînd astfel într-un fel nou, propriu stilului respectiv, să dea o circulație universală unor valori tradiționale, cu intenția vădită, înainte de toate, de a oferi prezentului soluții uitate, pilde vii de comportament și comunicare între oameni, relații umane trainice și sentimente de iubire curată, o întreagă mitologie de trăiri candide, tandre, naive, naturale, pentru o lume în care oamenii se simt tot mai însinguranți, sînt tot mai distanțați, mai egoiști, mai artificiali, mai robotizați...

Prin urmare, ca o reacție la civilizația actuală, văzută în general drept o amenințare la adresa Omului, ca o reacție la multitudinea de crize și tensiuni, de conflicte și degringoladă politico-economică mondială, ca o reacție la un prezent de neînțeles sau pe care individul refuză să-l înțeleagă, preferînd „evaziunea", ceea ce echivalează cu ignorarea lui, cu denaturarea comercială, cinematograful încearcă să privească retrospectiv lumea, epocile ei mai *naturale*, perioadele unui trecut mai bun, mitizîndu-l însă, exagerîndu-i virtuțile, idealizîndu-l pînă la deformări idilice, utopice, edulcorate, chiar și atunci cînd în atenția cineastului stau epoci tulburi, precum perioada mccharty-stă *(Cei mai frumoși ani)*, epoci revoluționare, ca începutul mișcărilor sindicaliste *(Joe Hill*, *Adevărata glorie* sau partea întîi din *F.I.S.T.)*, ani de criză economică, de prohibiție și violență (*Bonnie și Clyde*, *Nașul*, *F.I.S.T.*, filmele despre mafie, ca trilogia amintită a lui Damiani), epoca de naștere a spectrului hitlerist *(Oul de șarpe)*, „deschizător" de drumuri, cum e spectrul atentatului politic *(Teheran '43)*, anii '60 ai „baletului mecanic" al străzii orașului modern San Francisco *(American Graffiti)* etc.

Autenticitatea acestor filme este dată însă de „efortul documentat" al reconstituirilor, ceea ce este esențial pentru moda *retro*. Succesul unor westernuri, de pildă, filmate într-o asemenea manieră se datorează tocmai acestei calități (*Butch Cassidy și Sundance Kid*, *Hoarda sălbatică*, *Sosea odată un călăreț*, *Tom Horn*, *Călăreții* și mai toate imitatoarele lor europene). Ce să mai vorbim atunci de filmele în care tema „întoarcerii la natură" este abordată exclusiv prin elementul erotic, unde mitologia iubirii se manifestă în deplinătatea ei — de la trăiri romantice și comportamente specifice, precum cultul curtoaziei, pînă la vestimentația modei *retro* — în cadru natural, natura fiind adevăratul „timp pierdut", adevărata nostalgie a omului modern, ceea ce el caută de fapt, ca și cum și-ar căuta propria esență. Iar pentru omul societăților arhaice, cum ne confirmă la tot pasul „decorul" miturilor tradiționale, natura chiar era esența sa, ea era începutul lumii, originea tuturor lucrurilor, orice „întoarcere în urmă", ca și toate actele sale, se reduceau la divinizarea ei, pentru că, în acest stadiu anagogic, omul conținea natura și nu invers, ca în planul istoric, unde, probabil, odată cu instaurarea *logosului*, odată cu desacralizarea mitologiilor, cu procesele de demitizare, cu pierderea treptată a memoriei primordiale, s-a produs și înstrăinarea lentă, apoi tot mai accelerată, față de natură, pierderea respectului față de legile ei sacre, ceea ce a condus la prăpastia actuală dintre om și natură, a ruperii totale a echilibrului și a legăturilor originare.

Această imagine a reînnodării legăturilor pierdute, a regăsirii marilor iubiri în intimitatea naturii, a narcisismului romantic și a frumuseții umane în atmosfera unui *retro* natural o găsim puternic configurată în filme ca *Marele Gatsby*, *Elvira Madigan*, *Departe de lumea dezlănțuită*, *Întîlnire la Bray*, *Inocentul*, *Pajiștea*, *Bobby Deerfield*, *Sclava iubirii*, *Tess*, *Domnișoarele din Wilko*, *Cîteva zile din viața lui Oblomov*, *New-York*, *New-York*, *Un alt bărbat, o altă șansă*, *Pe iazul auriu*, *Europenii*, *Mică romanță*, iar la noi *Tănase Scatiu*, *Între oglinzi paralele*, *Ultima noapte de dragoste* și *Ștefan Luchian*. Desigur, în tendința *retro* de remitologizare a iubirii — iar lista filmelor străine pe această temă e foarte lungă — , trebuie să vedem totodată și o reacție la viciile lumii moderne, la excesele ei erotice actuale, la exaltarea libidoului, ca în *Vulpile* sau *Unde mergi în vacanță ?*, la schizofrenia sexuală modernă, ca în *Cu pumnii în buzunare*, sau la poveștile tip „*doping story*" îmbrăcate, de pildă, în haina „complexului lui Oedip" (ca în *La luna*), reacție pe care o descifrăm foarte clar, atît în forma, cît și în mesajul lor, mai ales cînd avem în vedere un film

extrem de instructiv, de demonstrativ în acest sens, ca *Mică romanță.*

Dar reacțiile față de „supercivilizație" sînt o constantă a filmului în general. Am văzut, de exemplu, în *Omul Vineri,* că prăpastia dintre om și natură, dintre un Robinson Crusoe „civilizat" și primitivul Vineri, pentru care natura era esența sa, se traduce printr-un conflict moral fundamental, în speță religios: Biblia omului civilizat a făcut din el un fricos, un laș, stăpînit de teamă, un individ monstruos, rupt de natură, violent, gata oricînd să ucidă, pe cînd Natura lui Vineri, pe care el o divinizează, căci vede într-o banană un zeu, îl menține într-o stare de sănătate morală și psihică ideală, într-o dispoziție de spirit viu, de muncă și creație continuă. Relelor civilizației li se opune deci mitul „întoarcerii la natură", la memoria primordială, la credințele originare. De fapt, filmul pledează pentru păstrarea permanențelor morale, a valorilor ideale, pentru conservarea fondului vital al omenirii, pentru menținerea trează, vie, a însușirilor naturale ale omului, ca ființă sociabilă, comunicativă, neînstrăinată.

Pentru Blaga sau Marin Preda, cum am mai arătat, un astfel de conservant mitic este satul, ce impune o filosofie a vieții legată în mod profund de uman și glie. Această comunitate dintre oameni se datorează în esență unei comuniuni specifice între Om și Natură, căci aici, în sat, omul este mai aproape de natură, este, chiar în natură, ea fiindu-i mumă, frate sau soră; ea îl ajută să-și păstreze memoria evenimentelor, să se „întoarcă în urmă", la sursele primordiale ale credinței și sănătății spirituale și morale a strămoșilor, să se opună acelei Lethe, personajul mitic al Uitării, care, în varianta modernă, este însăși Civilizația, ca înlocuitoare a memoriei mitice a omului cu „memoria" computerelor. Astfel, într-un memorabil film francez, intitulat chiar *Uitare* (titlul original: *Un pomme oublié*), o bătrînă refuză să plece din satul natal, refuză dezrădăcinarea și chiar moartea, vrînd să demonstreze celor plecați, inclusiv fiului ei rătăcitor, cu însăși viața ei, că se poate trăi mult și bine în satul uitat de lume, ca un pom secular. Căci aproape toți au părăsit sau părăsesc satul de baștină, afară de ea. Fiul ei a uitat-o, nici nu vrea să mai audă de mama lui și de „văgăuna aceea", cum îi spune detectivului pe care bătrîna îl angajase ca să dea de urma fiului ei, înglodat în afacerile necurate ale lumii „civilizate". Bătrîna află, se îmbolnăvește, stă 11 zile la pat, niște foști vecini, care se întorceau în sat, din cînd în cînd, în *week-end*, cred că e pe ducă, la fel și poștașul, singurul om care mai avea contact cu ea, numai că în acest răstimp muribunda a trăit ca într-un *anamnesis*, ca într-o stare de recuperare a amintirilor, revenind apoi deodată

la viață, spre marea surprindere a celor ce o știau. Ea își reia îndeletnicirile patriarhale ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat... Această viață simplă, obișnuită, naturală, creează, din unghiul particular al acestui personaj memorabil, un contrast puternic, desigur, prin aluzie și tocmai de aceea atît de puternic, cu cei din „afară", plecați la oraș, cu lumea „civilizației".

O realitate asemănătoare, o apărare a satului, a tradiției față de „civilizație" întîlnim și în filmul sovietic *Cheamă-mă în depărtarea luminoasă*. Un bătrîn la fel de memorabil vorbește de „rădăcini" împotriva dezrădăcinării, a „depărtării" de locul natal, luminos. Cînd copilul, eroul filmului, e luat de fratele mamei lui, bătrînul spune:

„Unde îl duceți ?... Pînă la 17 ani nici un tînăr nu trebuie să plece din sat !" „*De ce pînă la 17 ani ?*", este întrebat. „*Căci pînă la vîrsta asta se presupune că flăcăul se îndrăgostește. Iar pînă nu îmboboceșe prima dragoste, singura care îl face să nu uite cu adevărat satul, să-i fie mereu dor de el, să nu plece. Asta îl ține legat de locul natal și nu-l va uita niciodată*".

Iată, deci, că pentru Șukșin leacul împotriva uitării legăturilor cu glia, cu tradiția, cu natura este iubirea. Desigur, și în acest film orașul e o obsesie pentru eroii principali. Lumea de la sat, tinerii mai ales, se află într-o dilemă: vor și nu vor să se rupă de sat. Șukșin face din legătura cu satul ceva sfînt... ca natura, ca întoarcerea la natură, la origini: însuși Vitka, copilul, se va reîntoarce în sat. Titlul filmului este metaforic, ca și cel al filmului lui Poreba *Unde apa e limpede și iarba verde* sau ca și cel al peliculei românești, identic însă cu al unei melodii cunoscute, *Iarba verde de acasă*, foarte semnificative pentru atitudinea *retro* a autorilor. Cineastul rătăcit în labirintul civilizației, parcă strigă iubirii lui originare: „Cheamă-mă în depărtarea luminoasă", *depărtarea luminoasă* fiind într-un fel ca „iarba verde de acasă", ca „apa limpede" sau ca poiana din *Pajiștea*. Filmul e un elogiu adus satului natal, tradus prin nostalgia, prin dorința profundă a chemării spre origini, spre un orizont al împăcării, al fericirii, acolo unde totul e calm și liniștit, unde viața decurge normal, firesc, unde moartea e ceva natural, la fel de luminos ca viața, ca natura, așa cum o așteaptă bătrînul, care singur își face coșciugul, îl rîndeluiește și-l netezește cu dragoste. Melancolia, nostalgia „depărtării luminoase" se însoțește aici cu dragostea pentru viață, cu încrederea în om. Acest film profund existențial care se aseamănă în multe privințe cu filmul nostru *Iarba verde de acasă* — o încercare sensibilă, emoționantă (mai ales prin finalul său simbolic: „reacția" imediată a eroului la moartea tatălui său este revenirea la superbul gest ancestral al cositului)

de a pleda pentru statornicia sentimentelor pure și trainice față de meleagul natal — conține o atitudine *retro* lucidă, critică, ceea ce îi dă o modernitate deosebită, îl plasează în plină problematică actuală, căci privește în fond soarta omului modern, confruntarea cu singurătatea, cu neliniștile lui.

Pe un alt plan, la nivel istorico-epopeic, legînd cele două lumi, cea a satului și cea a civilizației, îmbinînd dialectic atitudinea *retro* cu cea prezentă și viitoare, se situează *Siberiada*. Aici satul siberian, văzut la început ca un mit, ca un univers sacru, ca o cale luminoasă, este martorul evoluției civilizației, care îl va înghiți, îl va duce la starea de paraginā. Desacralizarea se produce treptat, ca în final să aibă loc brutal, prin intrarea mașinilor peste porți, peste drumurile și pădurile seculare, peste cimitirul străbun. Această dezrădăcinare civilizatorie, produsă și la nivelul degenerării umane, care se face în numele dezvoltării industriei petroliere (după cum în romanul lui Rasputin *Despărțirea de Matiora*, de care este multiplu legat filmul, se face în numele unei hidrocentrale), are totuși loc cu consimțămîntul străbunilor, al morților ce „ies" din morminte și le dau sărutul și îmbrățișarea de iertare sacrilegiuitorilor. Cu cîte sacrificii nu se fac aceste nenumărate „despărțiri de Matiorele" pămîntului! Viziunea regizorală vădită în *Siberiada* este mult mai realistă decît cea a romanului lui Rasputin. Filmul privește foarte lucid, observînd dialectica istoriei, criza satului, a tradițiilor seculare, produsă de mersul inevitabil înainte al civilizației. Totodată, el pledează pentru „întoarcerea continuă la origini", prin acele multiple *flash-back*-uri în care generațiile trecute revin din cînd în cînd printre cei vii, prin repetarea fugii pe poarta mitică a satului, prin laitmotivul drumului fantastic al pădurii seculare care duce la steaua-simbol, la luceafărul orientativ, dar mai ales prin acel personaj legendar, Moșul Veșnic, legînd ca un fir roșu generațiile, simbolul naturii eterne, al valorilor nepieritoare, al tradițiilor mereu vii, prezență mitică obsedantă, pe care animalele și păsările o însoțesc pretutindeni, o înconjură ca pe un sfînt biblic coborît direct din Vechiul Testament. De fapt, acest bătrîn statornic, neschimbat de vremuri, martor al prefacerilor istorice, al involuției satului și a calităților oamenilor în favoarea civilizației și a comportamentelor umane schimbate, caracteristice vieții moderne, nu este decît Natura însăși, prezența ei vie sau, mai exact, ceea ce crede cineastul a fi permanența ei, ceea ce dorește el să nu se stingă, să rămînă, să coexiste alături de valorile noi ale civilizației.

Aici, probabil, în acest gînd al nostru pe care l-am denumit „întoarcere în viitor" — pentru că permanența cultivată de om își repetă esența și originea în orice timp, și deci pe acest drum

oricînd putem găsi în viitor trecutul, valorile lui ideale, actele semnificative — „se află adevărata soluție care să rezolve creator multe din problemele fundamentale ce confruntă lumea în momentul de față sau în momentele următoare, căci dacă omenirea continuă să se dezvolte la fel de haotic ca în prezent, nu e nevoie pentru dezastrul ei de nici un alt „impuls" (atomic), așa cum am văzut că prevestește filmul *sci-fi Soylent Green*. În *Siberiada* regizorul izbutește, așadar, o îmbinare dialectică între mitizarea artistică și demitizarea istorică, oglinda firească a datelor realității, ca în montajul documentarelor care leagă părțile filmului sau îl încheie. Sigur că există și aici o nostalgie pentru trecut, pentru valorile lui ideale, o chemare a „depărtării luminoase", o dorință ascunsă de a restabili echilibrul pierdut om-natură, de a reînvia relațiile simple, iubirea în mediul patriarhal și de a reintegra omul în natură, în cosmos, ca în secvența antologică, dovjenkiană, a morții tatălui eroului din prima parte a filmului: în pădure, pe pămîntul reavăn, la poalele unui arbore secular cu care se luptase să-l doboare, pe un mușuroi de furnici care-l năpădesc, îl redau circuitului universal... Aici moartea e un fenomen firesc, o dispariție aparentă, o reintegrare în marele concert al materiei în veșnică prefacere. Dar „răul" a fost făcut. Omul modern a introdus în sînul naturii cauze de deteriorare și dezechilibru. Filmul se termină cu „succesul" civilizației față de natură și tradiție: mașinile dărîmă totul în cale, poarta, drumul mitic, pădurea, cimitirul. Dar dezechilibrul ecologic și sufletesc aici, în inima taigalei, abia începe. Cei obișnuiți între timp cu „relele" civilizației nici nu-l mai simt. Civilizația a devenit o a doua natură, orașul modern o a doua pădure! Sensibilitatea omului e complet schimbată.

Dar schimbarea aceasta e o stare de inconștiență. Am văzut că demitizarea și reacția față de viciile civilizației sînt la fel de prompte, că filmul oferă atitudini *retro* lucide, creatoare, ca în *Mică romanță*, unde ni se relevă frumusețea „întoarcerii la puritate", a mitului iubirii curate; sau ca în filmul lui Tati *Unchiul meu*, a cărui temă a formulat-o însuși autorul, într-un pasaj la care ne-am mai referit în studiul de față: „*Am luat aici apărarea micului cartier, a colțului liniștit, împotriva autostrăzilor, aerodroamelor, superorganizării ca formă a vieții moderne — pentru că eu nu cred că liniile geometrice pot reda oamenilor bunătatea*". Dar despre acest aspect al problemei am mai scris (în subcapitolul „Orașul").

Ar mai fi acum de observat un lucru extrem de important. Și anume că multe din aceste filme pe tema „întoarcerii la natură" au un stil *retro* cerut de conținutul lor realist, ele neținînd deci

de moda *retro* propriu-zisă, adică de fenomenul ca atare, declanşat la un moment dat pe întreg cinemondul, cineaşti de pretutindeni aderind la un sistem de norme (efemere), la o tehnică de filmare specială, „căutată", stilizată, „caşetată", folosind obiective şi efecte speciale, la o reţetă universală cuprinzînd toate compartimentele filmului, de la comportamentul personajelor, costume, muzică, imagine şi pînă la regia propriu-zisă, montaj, ritm, planuri lungi, abundenţa ralantiurilor etc. Şi toate acestea în intenţia de a obţine o *atmosferă* specială, o patină veche, o *stare* de intimitate patriarhală, un „colorit" plastic şi sufletesc romantic, un model de trăire anumită, un fel de „la dolce vita", sau de naturaleţe artificială, dacă putem spune astfel, şi totul respirînd un aer melo, natura melancolică, nostalgică fiind, în fond, atitudinea cineastului faţă de o epocă pe care n-a trăit-o şi, totodată, cum am arătat, reacţia lui faţă de epoca tulbure în care trăieşte. Filmele de care pomeneam refuză asemenea etichetări, pentru simplul motiv că *atitudinea retro*, ca o soră mai tînără a atitudinii *melo*, e mai veche decît *moda retro*, e o atitudine general-umană. În filmele *retro* propriu-zise, oricare le-ar fi temele, recunoaştem aceeaşi manieră de tratare estetică, aceeaşi coloratură stilistică şi universalitate comportamentală.

În schimb, în filmele de atitudine *retro*, esenţial este ceea ce se spune, ce se comunică, tehnica configurativă slujind acest esenţial conţinutistic şi semnificativ. E o diferenţă între *Mică romanţă*, de pildă — unde există o concepţie *retro* demitizatoare, critică, lucidă faţă de prezentul corupt, pledînd pentru întoarcerea la puritate sau, mai bine spus, pentru o modernitate hrănită de tinereţea valorilor ideale, clasice — şi un film ca *Marele Gatsby*, bunăoară, în care atitudinea retro este, dimpotrivă, mitizatoare, întoarcerea la puritate şi la jocurile iubirii anilor '30 fiind privită deformant, ca un mit modern, problematica şi tot ce ţine de *„erotic story"* constituind un pretext pentru arta *retro*, pentru moda estetică pe care am definit-o, pentru configurarea unui model special de redare a *atmosferei* epocilor trecute. Sau între filme atît de diferite precum *Sacco şi Vanzetti*, *Joe Hill* sau *Duelişti* — unde viziunea *retro* funcţionează în raport cu atitudinile revoluţionare sau parabolic-filosofice, istoria fiind văzută ca o dialectică a răzbunării, a luptei contrariilor, a luptei dintre fanatismul forţei oarbe şi raţiunea pusă în slujba efortului de temperare, de îmbunare a acestei forţe (am numit *Duelişti*) — şi filme ca *Speranţa*, *Labirintul* sau *Alien* există o anume diferenţă, de abordare estetică, de atitudine, ca între model şi „copie".

După cum observăm, moda *retro* o întîlnim şi în filmele de *science-fiction*, în cazul de faţă *Alien*, atmosfera lui, de la

personaje la muzică şi coloana sonoră, amintind direct, imitativ, de *Duelişti*i. Iar faptul ca atare ne apare într-un fel ca firesc, fiind vorba la ambele filme de acelaşi regizor. Însă, cum spuneam, moda *retro*, de la tehnica specială de filmare şi pînă la atitudinea *retro* mitizatoare, a pătruns şi în lumea S.F.-ului. Şi în filmele *retro* şi în cele ştiinţifico-fantastice folosirea obiectivelor şi a efectelor speciale, de exemplu, constituie un element comun principal. Numai că atitudinea *retro* este aplicată, în unele filme *sci-fi*, şi într-un sens mai profund, demitizator. Astfel, în *Superman* există nostalgia pentru viaţa patriarhală, materializată prin familia pămînteană a eroului; în *Soylent Green*, unde New York-ul anilor 2022 e „modelul" unui viitor antiutopic, întunecat, suprapopulat, pauper, asfixiant (tehnica de filmare e *retro*, se folosesc filtre galben-verzui), există nostalgia prin elogiul adus mitologiei umanismului clasic şi al individualismului actual (vezi eroul umanist interpretat de Charlton Heston sau personajul poliţistului solitar)[92]; în *Zardoz*, a cărui acţiune e plasată în anul 2293, există „amintiri" freudiene despre violenţă şi sexualitate: personajul Zed reprezintă pericolul „întoarcerii la animalitate", iar decorul sugerează ideea „renaşterii unui trecut abolit"[93] („delincvenţii, de pildă, nu sînt ucişi, ci îmbătrîniţi şi obligaţi să vieţuiască în haine de seară într-un bar din anii '20"), viitorul fiind printre altele un depozit de „ruine", de stiluri amestecate, statui, urne, mobilă, la fel ca şi în nava spaţială din *Solaris*, unde vasele, tablourile, samovarul reprezintă atitudinea unui *retro* specific naţional, nostalgia după un trecut pămîntean nu prea îndepărtat, care este de fapt însuşi prezentul nostru atît de hulit, luat aici drept punct de referinţă al „vremurilor mai bune"; în fine, în *Călătorie în timp*, eroul — al cărui ţel creator s-a concretizat prin incursiunea în viitor, într-un San Francisco ultramodern — odată împlinindu-şi visul şi constatînd pe propria-i piele că în realitate civilizaţia visată este un coşmar, preferă în final să se întoarcă de unde a venit, în liniştita Anglie de la sfîrşitul veacului trecut.

Pe de altă parte, în multe dintre filmele *retro*, acolo unde arta e autentică şi perspectiva istorică a cineastului nu lipseşte, nostalgia după „vremurile mai bune" apare contrapunctată de reacţii „negative", ca aceea a copilului din *Piesă neterminată pentru pianină mecanică*, simbolizînd martorul ocular, ochiul critic al viitorului, cel ce priveşte această lume *retro* în care trăieşte ca pe o lume depăşită, plictisitoare, demodată (cînd scapă de privirile „însoţitoarelor" nobilimii, îşi răvăşeşte freza cu cărare la mijloc şi se dă de-a rostogolul prin iarbă, aşa cum se află, împopoţonat cu haine de vizită, şi asta drept protest,

drept compensație întru libertate), o lume deci ridicolă, de vodevil, căreia în final, semnificativ, în plină dramă a ei, îi întoarce spatele, continuîndu-și somnul. În general, sovieticii tratează lumea *retro* — în ecranizări mai ales — dintr-o perspectivă cathartică, dintr-un unghi comico-liric, de mare finețe și rafinat umor, iar o asemenea *distanțare* este obținută în special în ecranizările după Cehov, despre care am tot vorbit (și la care am mai putea adăuga chiar și *Stepa*), dar fenomenul este caracteristic și pentru filmele de actualitate abordate în stil *retro*, cum ar fi *Cinci seri*, *Siberiada*, *Moscova nu crede în lacrimi*, *Romanță despre îndrăgostiți*, *Maratonul de toamnă* etc., nemaivorbind de filme în care istoria însăși este tratată *retro-parodic*, gen *Cum l-a însurat țarul Petru pe prințul Ibrahim*.

O asemenea concepție vizavi de moda *retro* n-o prea mai întîlnim, din păcate. În general, tema „întoarcerii la natură" este văzută ca o proiecție mitică gravă, vitală, ca o problemă de identificare, într-o „*absență voluntară de distanțare față de miturile pe care le vehiculează*", cum spune R. Benayoun, referindu-se la una dintre forțele majore ale cinematografului american[94]. Așa sînt văzute de altfel toate miturile pe care le fabrică cinematograful. Pragmatismul lui funciar nu-i permite să conceapă filmul ca spectacol parodic, ca artă a distanțării, altfel n-ar putea transfera „absența voluntară de distanțare" și publicului spectator, pentru a-i menține ignoranța, iluzia, fără de care scopul mercantil nu poate fi atins. Cu o asemenea „strategie", prin care se reușește să se fabrice mitizarea trecutului (moda *retro*), a viitorului (filmele *sci-fi*) sau a prezentului (filmele pe tema violenței, mafiei, puterii, mașinii etc.), nu-i de mirare că *cinematograful* însuși, *mass-media* în general, a ajuns să fie mitul modern prin excelență al civilizației.

MASS-MEDIA

Capacitatea cinematografului și a celorlalte mijloace de comunicare în masă de a fabrica în serie industrială mituri moderne, ca și capacitatea lor demitizatorie — datorată naturii duale a acestor mijloace — fac din ele, printr-un proces de *feed-back*, obiecte de mitizare și demitizare. Cum am arătat în primele capitole ale cărții, *cinematograful*, în dubla sa ipostază de *artă* și *industrie*, ilustrează cel mai puternic această situație, făcînd chiar, la rîndul său, din celelalte mijloace de comunicare în masă personaje principale; mai mult încă, el însuși a devenit *star* al propriului său *star-sistem*, iar producătorii, „sistemul", au făcut

din o atare „însușire" o practică curentă, ajungînd, cum am văzut, să finanțeze pînă și filme „anti-sistem". Cu alte cuvinte, se poate vorbi de faptul — impus de realitatea cinematografică, de o tradiție creată deja — că a apărut un nou gen cinematografic: *mass-media în film*. În mod obișnuit se vorbește de tradiția devenită aproape clasică a *filmului în film*, formată în special din mitologia fabricată în jurul Hollywoodului, producția de filme despre viața hollywoodiană, a vedetelor mai ales, fiind o preocupare constantă a producătorilor, anii '50 și '60 fiind considerați ani de apogeu. Preocuparea este însă universală.

Numai că în timp ce producția hollywoodiană — în momentele ei de glorie, cît și în cele de declin (mai cu seamă anii '50—'70)—întreține mitul cinematografului, filmele despre film ale celorlalte școli, ale celor europene îndeosebi, fac din această preocupare o vocație demitizatoare, fie sub forma unei pledoarii *pro domo*, fie sub forma unei profesiuni de credință, un fel de *causa sui*, fie sub forma unui mod de a interoga lumea sau de a filosofa asupra creației, asupra condiției artistului. Aceste două tendințe pot fi exemplificate în istoria cinematografului prin filme ca *Viața de noapte la Hollywood*, *Hollywood*, *Legenda Hollywoodului*, *Inimi sfărîmate la Hollywood*, *Ultima poruncă*, *Artiștii*, *Misterul crimei din studio*, *O dansatoare la Hollywood*, *Femeia bombă*, *Going Hollywood*, *Hollywood Hotel*, *S-a născut o stea*, *Cavalcada Hollywoodului*, *Cantina Hollywoodului*, *Sunset Boulevard*, *Valentino*, *Frumosul și urîtul*, *Cîntînd în ploaie*, *Vedeta*, *Hollywood sau ruina*, *Zeița*, *Ce s-a întîmplat cu Baby Jane?*, *Harlow*, *Țintele* și nenumărate altele, toate producție S.U.A., replica europeană începînd abia în 1947 cu filmele „epocale" *Tăcerea e de aur* al lui René Clair și *Primăvara* al lui Grigori Aleksandrov și continuînd cu opere de valoarea unor *Bellissima*, *Dama fără camelii*, *8 1/2*, *De ce sînt proaste filmele maghiare*, *Totul de vînzare*, *Începutul*, *Roma*, *Noaptea americană*, *Interviuri pe probleme personale* sau *Cît de mult ne-am iubit*. Nici filmul lui Pollack *Cei mai frumoși ani* nu reușește să se rupă de tradiția hollywoodiană, dimpotrivă, îi adaugă noi valențe mitice moderne, poate numai filmul londonezului John Schlesinger *Ziua lăcustei* să egaleze forța analizei demitizatoare a filmelor europene citate mai sus și să deschidă drumul către opere lucide de genul celei a lui Lumet, *Network (Rețeaua de televiziune)*, adică genul definit de noi drept *mass-media în film*. Fără îndoială că acest gen, mult mai cuprinzător și mai aproape de adevăr decît cel — inclus — al *filmului în film*, este un produs tipic al civilizației actuale, al Galaxiei Marconi, fiind, desigur, pregătit de Galaxia Gutenberg, în speță

de nenumărate filme despre *mass-media*, o primă culme putînd fi considerată, de pildă, *opera prima* a lui Welles *Cetățeanul Kane*.

E firesc, așadar, ca definiția genului să fie mult lărgită, personajele de care pomeneam, mijloacele de comunicare în masă, prin reprezentanții lor tipici, inundînd demult lumea ecranului. Alături de personaje ca regizorul, actorul, producătorul, scenaristul, cascadorul întîlnim magnații presei, ai radioului, ziaristul, iar în ultimul timp reporterul TV, aproape nelipsit din filmele de actualitate, din filmele politice mai ales, și ar fi suficient să ne gîndim la rolurile-cheie pe care un astfel de personaj le joacă în filme precum *Candidatul*, *Chicago fierbinte*, *Network*, *Z*, *Păienjenișul*, *Oamenii președintelui*, *În spatele ușilor închise*, *Înfrîngerea*, *Paravanul* și multe altele — nemaivorbind de filmele de *science-fiction*, în care atmosfera de la stațiile TV a devenit arhifamiliară — iar la noi poate fi amintit în special *Proba de microfon*. În general, orice anchetă este însoțită și de un reportaj filmat: așa se întîmplă în filmele politice italiene și în parabolicul *Prova d'orchestra*, realizat în stil de reportaj, de anchetă TV, ca un interviu sau ca un „interogatoriu", unghiul de filmare fiind cel al spectatorului (concretizat prin prezența sindicatului, a presei, în fine, a opiniei publice); ori în *Interviuri pe probleme personale*, realizat ca o suită de dialoguri-reportaje, sau în filmul românesc *O lacrimă de fată*, în care cercetarea unei crime prilejuiește echipei de filmare — ce-l însoțește pe anchetator, la fel ca în *Reconstituirea* — să investigheze cazul din perspectiva obiectivității artei, procedeu clasic, și de aceea inepuizabil, de a demonstra existența unei *ars filmica*, credința în puterea mijloacelor artei de a dezvălui calea adevărului. În filmul nostru miza e polițistă — avînd însă și implicații istorico-sociale — , de aceea folosirea procedeului e poate puțin abuzivă, demonstrativă, estetizantă. Modelele genului însă se impun printr-o asemenea originalitate încît, cu toată diversitatea abordărilor, n-am putea spune că vreun film important — din seria care formează tradiția acestui gen — ar banaliza procedeul prin imitație. Cît de diferite sînt, tocmai datorită unei perfecte funcționări dialectice între temă și procedeu, filme ca *Omul de marmură*, *Blow-up*, *De ce sînt proaste filmele maghiare*, *Interviuri pe probleme personale*, *Piatra aruncată în sus*, *Amatorul*, *Candidatul*, *Conversația* sau *De ce este ucis un magistrat*.

În astfel de opere, presa, radioul, televiziunea, filmul etc. sînt mijloace cu două tăișuri: folosite fie pentru a mitiza realitatea, fie pentru a o demitiza, după cum ele însele pot fi obiect de mitizare sau de demitizare. Orson Welles, de pildă, care (în 1939) printr-o foarte ingenioasă emisiune radiofonică a dovedit

forța de mistificare a unui mijloc modern de comunicare, introducînd panică în viața cîtorva milioane de americani ce se credeau în război cu marțienii, ca în opera inspiratoare *Războiul lumilor* de H. G. Wells, eveniment pe care l-a reconstituit mai tîrziu Joseph Sargent în *Noaptea care a zguduit America*, avea să demonstreze în *Cetățeanul Kane* — povestea vieții unui magnat al presei americane — forța de demitizare, de data aceasta, a unui alt mijloc de comunicare în masă: cinematograful. Fără îndoială că scandalul pe care l-a iscat filmul, cum se știe, datorită milionarului Hearst, „stăpînul presei", ce și-ar fi recunoscut „caricatura" în eroul lui Welles, motiv pentru care a cerut interzicerea filmului și prigonirea regizorului, se explică și prin conjunctura istorică, prin existența faptului real, implicat adiacent în problematica operei: puterea asupra presei este un factor de corupție, ce duce la mistificarea adevărului. Așa arată *mass-media* (prin monopolul de presă) în filmul lui Welles.

De altfel, orice abuz atrage după el o criză și deci un proces de mitizare. Perspectiva istorică scoate în evidență dialectica acestui fenomen. Multe din filmele suspomenite sînt modele în acest sens, demonstrînd, cu uneltele mitizării și demitizării, ale împletirii contrapunctice, în cadrul aceleiași opere, a celor două atitudini regizorale, estetice, faptul că unele realități istorice au fost și sînt trucate, mistificate, „regizate", un rol determinant avîndu-l mijloacele de comunicare în masă — folosite abuziv, ca instrumente de propagandă ale puterii — , și în special filmul, reportajele filmate, așa-zisele *actualități*. După cum, tot aceleași mijloace pot fi folosite în scopul adevărului, al dezvăluirii unui întreg mecanism trucat.

Așadar, acest gen, al *mass-mediei* în film, se poate în general defini prin diversitatea atitudinilor față de mijloacele de comunicare în masă, atitudini a căror rezultantă este însăși concepția cineastului, viziunea lui filmică: *mass-media* este văzută ca un *mit* și, totodată, ca un *instrument de fabricat mituri* sau este văzută ca o cucerire a civilizației și, totodată, ca un *instrument modern de cunoaștere* a realității. Astfel, pentru eroul lui Kieslowski din *Amatorul*, aparatul de filmat este un miraj la început sau un *hobby* întîmplător, apoi devine un instrument de studiat viața, comportamentul oamenilor, de „înregistrat" adevărul, de observat din unghiuri inedite (tocmai prin firescul lor) lumea, societatea. Eroul devine, deci, *Omul cu aparatul de filmat*, un fel de *cine-ochi* vertovian, între el și camera de luat vederi stabilindu-se o relație de identitate aproape; mai mult chiar, ajungînd să facă din acel *vedo* („crez al văzului") al lui Vertov un mod de comportament în plină dramă personală, să încorporeze estetica *cine-adevărului*

în existența sa de fiecare clipă, eroul lui Kieslowski alege între aparatul de filmat și familia sa, între viața lui „socială", în fond, și ceea ce îi oferă aparatul: un mod de cunoaștere a Eului, căci în final el îndreaptă aparatul dinspre lume spre sine însuși. Estetica vertoviană este aici depășită sau, mai exact, este îmbinată cu filosofia socratiană: prin cunoașterea obiectivă a lumii să ajungi să te cunoști pe tine însuți!

Iată cum genul acesta prilejuiește afirmarea unei atît de originale *ars filmica*, deși, cum spuneam, istoria cinematografului e plină de astfel de modele. Profesiunile de credință ale cineaștilor exprimă în esență același lucru, ceea ce diferă fiind atitudinea față de *mass-media*, felul cum poate fi ea „folosită". Toate personajele principale ale acestui gen de film — care este, în ultimă analiză, un gen autobiografic — sînt obsedate de adevăr, chinuite de întrebările lumii și ale eului, frămîntate de căutarea unui crez artistic, politic, moral, hărțuite de existență și preocupate continuu de găsirea unui sens al vieții, al creației etc. În situația aceasta se află eroii-regizori din *8 1/2*, *Profesiunea: reporter*, *Omul de marmură* sau *Noaptea americană*, gazetarul din *La dolce vita*, care traversează ca martor ocular și ca participant mediile corupte ale înaltei societăți italiene; ziariștii din *Întrebarea*, *Missing*, *Acuzația* sau *Conspirația tăcerii*, revoluționari ce luptă pentru adevăr cu prețul vieții sau al familiei, ca și cel din *Zîmbetul unui om chinuit*, în care eroul e confruntat cu Adevărul și Puterea, trebuind să aleagă între a fi un ziarist cinstit sau nu, între a scrie adevărul sau a minți (forțat de o putere coruptă), situație în care se află de altfel și ziaristul din *Meciul*; reporterii TV din *Chicago fierbinte*, *Paravanul*, *Vînătorul de conștiințe* sau *Network*, în fine, ciudații eroi din *Blow-up* și *Conversația*, pentru care „imaginea" și „sunetul", pe care le slujesc la început cu pasiunea unor profesioniști „la modă", devin — odată cu maturizarea lor, cu examenul de conștiință ce și-l fac — mijloace moderne de investigare a realității, de dezvăluire a unor fapte (crime), de demitizare a culiselor obscure ale „civilizației".

În toate aceste cazuri întîlnim, în fond, efortul tulburător — exprimat prin „unghiuri" diferite — de a cunoaște lumea în care trăiesc cineaștii respectivi, de a comunica astfel cu ea. Filmul însuși este un limbaj modern de comunicare, iar ei îl folosesc ca atare. În acest context de „descoperire" a lumii prin și ca limbaj pot fi amintite filme ca *Yoyo*, care conține o „mică istorie" a comunicării audio-vizuale, o evoluție a efectelor mass-media moderne reprezentate ca un joc de-a convențiile (sonore și vizuale, ca în „secvența viorii", un joc al iluziei filmice rezultate din îmbinarea a trei planuri: cel „real", cel televizat și cel al

filmării pe platou); *Cît de mult ne-am iubit*, dedicat de Ettore Scola lui De Sica, un film remarcabil care — dezvoltînd în timp povestea a trei prieteni îndrăgostiți de aceeași femeie, unul dintre ei fiind ziarist și cinefil — face un elogiu subtil neorealismului italian, subtil pentru că se folosește de convenții noi, rafinate, îmbinînd tradiția cu monologul interior „la vedere", antologia de filme clasice vizionate de eroi *(Hoți de biciclete, Eclipsa)* cu decuparea în cadru a unor momente esențiale și a unor idei-cheie, filmarea unei secvențe din *La dolce vita* cu dialogul semnificativ al eroilor aflați la cinema, dialog contrapunctînd și întrepătrunzîndu-se cu cel din *Drumul spre înalta societate* în secvența dintre Joe și tînăra prostituată etc.; în fine, tot aici mai poate fi amintit chiar filmul fraților Taviani *Padre padrone*, regizori care se folosesc de „instrumentul comunicării", cum numesc ei limbajul cinematografic, pentru a studia — pornind de la povestea reală a unui păstor analfabet ce a trăit 20 de ani în munți aproape singur și aproape mut, și care alege, „împotriva" tatălui și a lumii din jur, calea învățăturii, sfîrșind prin a deveni profesor de lingvistică — însăși *comunicarea*, însăși nașterea limbii, a sunetelor, a cuvintelor, a legăturii dintre ele și a sensului lor (drumul conștientizării lui Gavino Ledda, adică al evoluției comunicării în sine de la faza analfabetului la cea a scriitorului, este creat cu migala unei arte filmice inegalabile: muzica lui Strauss și Mozart se îmbină cu cîntece autentice sardineze, sunetele și zgomotele primitive, preistorice parcă, cu sunetele și cuvintele — vizualizate prin inserturi abil montate — pe care eroul le emite și le memorează, iar ficțiunea cinematografică — iluzia participatorie — cu documentarul și efectul de distanțare, obținut mai ales la sfîrșit, cînd scriitorul apare ca protagonist și dă chiar un interviu-mărturisire).

Desigur, pe acest drum al cunoașterii există și temeri, ezitări, surprinderi, profesiuni de credință care se îndoiesc de puterea mijloacelor moderne de comunicare, de rolul lor pozitiv, pentru că se îndoiesc de lumea însăși, de posibilitățile omului, de faptul că adevărul poate fi cunoscut. În aceste cazuri realitatea se dovedește mai puternică decît cunoașterea, mai „rezistentă" la o cercetare estetică, cu alte cuvinte, mai *înșelătoare*, de aceea eroii unor filme își pierd încrederea în propriile lor mijloace de investigare sau, ceea ce e totuna, în ei înșiși. Se poate spune că ne aflăm în fața unei crize a cunoașterii, a unui scepticism „realist". Căci ceea ce pînă la un punct părea să fie adevărul, se dovedește apoi a fi doar înșelăciune, doar iluzie. Așa se întîmplă chiar și cu eroii principali din *Blow-up* și *Conversația*, pentru care adevărul este un mit, un fel de „fata morgana" sau un bumerang ce se

întoarce împotriva lor înşişi. Mijloacele (aparatul de fotografiat şi respectiv tehnica înregistrării convorbirilor) îi ajută să dezvăluie adevărul doar pînă la un punct, apoi ei devin victimele lui, sfîrşind în izolare, singurătate şi iluzie. Se pare că adevărul, că realitatea nu pot fi „reconstituite".

Acest „scepticism" creator îl împărtăşesc şi Pintilie în *Reconstituirea*, sau Wajda în *Totul de vînzare*. Retrăirea unor fapte, unor întîmplări odată *trăite* nu-i posibilă, ea devine o fantoşă, o caricatură, o biată copie a vieţii, o prăpastie ca între imitaţie şi modelul viu, autentic, iar forţarea aflării adevărului poate duce, uneori inevitabil, la tragedie; după cum, în viziunea lui Wajda, un „adevăr" odată pierdut nu mai poate fi înlocuit, ci trebuie găsită altă cale: o echipă de cineaşti se află în căutarea unui actor dispărut (filmul e un omagiu adus lui Cybulski), fără de care nu poate continua filmarea, soluţia găsită (rolul i se încredinţează lui Olbrychski) fiind ca un fel de „întoarcere la origini", ca o „naştere din nou" şi mai puţin ca o continuare a „ştafetei". Regizorul din film, ca şi actorii ce-şi caută colegul dispărut, dar mai ales actorul ce-l va înlocui în final, ştiu că pierderea e ireparabilă, că nu chiar „totul e de vînzare", că o continuare nu-i posibilă decît pe alt drum, pe drumul unde şi „înlocuitorul" poate fi el însuşi, cu tot ce este al lui, aşa cum şi cel dispărut era el însuşi şi nimic nu putea să-l concureze, ba chiar pierea în umbra lui falnică, aşa cum nici o plantă nu poate creşte la umbra unui arbore măreţ. Olbrychski ştie că a-l imita sau a-l înlocui pe Cybulski este imposibil, ca şi „refacerea" identică, vie a unui adevăr, a unui eveniment, a unei întîmplări, aşa cum şi anchetatorul din *Reconstituirea* şi echipa ce-l însoţeşte, ca şi „omologii" lor din *O lacrimă de fată*, ştiu sau intuiesc că autenticul nu poate fi reconstituit, că „logica" nu poate ţine locul viului, a ceea ce este trăit, de aceea imaginea faptelor reconstituite (chiar şi de către cei ce le-au săvîrşit iniţial) arată ca şi cum ar fi vorba de o farsă caragialescă, avînd în ea ceva fals, confecţionat, artificial, nefiresc, ca o butaforie. Atitudinea regizorilor acestor filme este profund demitizatoare, dublată şi de o înţelegere realist particulară, naţională, a fenomenului social cercetat, surprins în dogmele unor închistări deformant-conjuncturale.

Dar dacă Wajda dezvăluie un adevăr universal, în lumina unei înţelegeri adînci, naturale a creaţiei, sinonimă cu sinceritatea exprimării adevărului, a unei operaţii estetice „fără anestezie", pe viu, care să nu convenţionalizeze realitatea, dimpotrivă, într-un film ca *Network*, de pildă, „instrumentul comunicării" este folosit tocmai pentru a minţi societatea, pentru a-i hrăni nevoia de mituri moderne — prin simpla ignorare a adevărurilor

vieții, a faptelor particulare, și prin generalizarea, în schimb, a iluziilor. Și în cazul acestui gen, al *mass-mediei* în film, este valabilă afirmația că mijloacele de comunicare în masă sînt un instrument formidabil pentru a face *propagandă politică*. În filme precum *Candidatul*, *Înfrîngerea* și altele, vedem cum în S.U.A. *mass-media* contribuie substanțial la dobîndirea puterii, cum știe să regizeze spectacolele alegerilor electorale sau cum ajută la fabricarea în serie a candidaților la putere. Obținerea puterii se reduce, în ultimă instanță, la o chestiune de publicitate, de investire „inteligentă" a banilor în spectacolul publicitar; însăși puterea face din *mass-media* un mit, pentru că numai astfel ea își învăluie intențiile veroase. Corupția puterii este transmisă „mijlocului" prin care își realizează propria mitologie. În acest caz se poate spune că — parafrazîndu-l pe McLuhan — *medium*-ul corupt este mesaj mitizator.

O asemenea realitate reflectă *Network*, un film trist, despre o Americă în criză, o imagine apocaliptică despre miturile crizei generale a capitalismului. Televiziunea însăși este în criză, de unde efortul desperat al „mafiei" ei de a o face să supraviețuiască prin mit, prin generalizarea iluziilor, prin convenționalizarea vieții, prin „politizarea" tuturor lucrurilor, prin transformarea „instrumentului comunicării" într-o fabrică monstruoasă de produs minciuni, slogane, surogate, nonvalori, spectacole ale Ignoranței. „Tubul", cum i se spune în film televiziunii, „e stăpînul nostru"! Este replica dominantă care caracterizează o lume aflată sub semnul *mass-mediei*, în speță al celui mai mistificator mijloc de comunicare în masă, angrenat totodată în aceeași criză în care se găsește și lumea pe care o minte. „Tubul" supraviețuiește numai dacă întrunește un anumit număr de „puncte" — sociologizate prin sondajele de opinie — , adică prin interesul stîrnit de emisiunile lui, interes proporțional cu cantitatea de mistificare pe care o produce, cu reacția, în fond, a unui public telespectator dresat prin astfel de emisiuni. Acest public format de televiziune reacționează după cum este dresat. Coborîrea ștachetei mistificărilor atrage după sine o scădere a interesului față de emisiuni. Acest proces sociologic constituie tema filmului lui Sidney Lumet.

O emisiune de mare importanță politică pierdea puncte (audiență în scădere). O reporteriță fanatică (interpretată de Faye Dunaway), un produs tipic al televiziunii americane, are însă ideea, spre a redresa situația, să încurajeze continuarea prezenței în emisie, în fiecare seară, a unui redactor TV aproape nebun (Peter Finch), un fel de profet modern, care anunțase într-o penultimă emisiune în care mai apărea — căci urma să

fie dat afară —, că în următoarea emisiune, deci în ultima, se va sinucide, fiindcă constatase că totul în lumea asta e o mare porcărie! Ea îl convinge pe directorul „tubului" să rişte şi se dovedeşte că are dreptate: publicul telespectator „dresat" în spiritul goanei după senzaţional, va reacţiona prompt, emisiunea profetului, pe nume Haward Bill, aducînd „puncte" de nesperat. Fiecare apariţie a lui Bill este meticulos pregătită de reporteriţă, fără ca acesta să bănuiască că totul e o înscenare, că el a devenit de fapt personaj central dintr-un spectacol al „adevărului". Bill este creaţia reporterei. Ideea ei a fost de a-l menţine pe Bill liber în faţa camerei, să spună tot ce are de spus, să fie lăsat să se revolte, să înjure societatea, să-i arate viciile şi mecanismele ascunse etc. Sistemul se foloseşte, aşadar, pentru a supravieţui şi a prospera, de mijloace anti-sistem. În scurt timp, cum era şi de aşteptat, Bill ajunge un mit, un fel de Ioan Gură de Aur al unei Americi debusolate, apocaliptice, în criză a valorilor, unde numai profeţiile aduc „puncte". Popularitatea lui o depăşeşte chiar pe aceea a preşedintelui S.U.A. De necrezut, Bill este chemat la Casa Albă. „*Lumea-i o afacere, domnule Bill* — îi spune preşedintele — , *totul e în criză, nu mai există valori, peste tot primează sistemul sau se caută un sistem al sistemelor, care-i de fapt banul, puterea..., pe toată planeta se discută aceleaşi lucruri banale: investiţii şi devize ! Democraţia ? Totul a murit*". Reporteriţa intuise că Bill e un anarhist şi că lumea are nevoie de profeţiile lui ca de nişte mituri moderne „vitale", dar cînd el începe, după discuţia cu Jackson, preşedintele, ce-l „reprogramase" ca pe un computer, să vorbească despre umanoid, despre umanoidizare (în loc de umanizare), despre *cibernetizarea* individului (în loc de *eliberarea* lui), în fine, despre sfîrşitul lumii, „punctajul" programului respectiv de televiziune scade vertiginos. Bill trebuie, deci, înlăturat — cu atît mai mult cu cît făcuse şi unele afirmaţii demascatoare. În timpul uneia dintre emisiunile-spectacol „montate" de reporteră, profetul este ucis cu mitralierele de nişte „spectatori" fanatici: subiect pentru alte emisiuni!

Într-adevăr, „tubul", „stăpînul nostru", e folosit ca o fabrică de mituri, de dresat oamenii, după cum şi aceştia văd în el un mit, un mijloc ideal de comunicare a unor „mesaje" menite să le satisfacă nevoia de iluzii, de nou, de senzaţional. Dar acest circ propagandistic, în care totul e de vînzare, politica, adevărul, ideologia, omul, au devenit lucruri atît de firești, atît de specifice pentru a diagnostica normalitatea unei anumite „civilizaţii" încît pentru un personaj ca reportera TV, veşnic agitată, dar ca un umanoid, veşnic în căutare de idei-şoc, dar amorale, au ajuns să fie credinţa ei, o a doua sa natură şi chiar singura ei

rațiune de a fi, viața ei. Însăși femeia din ea e stăpînită de „tub", se identifică cu lumea falsă, fetișizată, simte ca o mașină umanoidă. Toate acestea reies din relația cu amantul ei, un bărbat matur, un scriitor, care se dovedește a fi însuși purtătorul mesajului lui Lumet. Prin acest personaj regizorul privește cu un ochi critic, lucid, lumea nebună a standardizării opiniilor, gusturilor, a masificării ideilor, a asimilării acritice, superficiale a valorilor. Pentru el, ea este întruchiparea fidelă a acestei lumi, de aceea scriitorul (William Holden), un „alter ego" al regizorului, se desparte de reporteră ca de un „pustiu avid". Ea îl consideră nebun pentru că nu înțelege lumea în care trăiește. „*Voi sînteți nebuni* — îi replică el — *care nu mai credeți în nimic omenesc. Dar iubirea există încă și tot ceea ce este trainic. Eu sînt om, nu mașină, nu tub, pentru că sînt capabil de plăcere, durere și iubire*".

Demitizarea se produce prin astfel de personaje firești, normale, pe cînd mitizarea se folosește de mijloacele clasice ale denaturării lucrurilor. Cînd Bill spune: „*Închideți televizoarele și strigați: sîntem furioși!*", efectul este invers: toată lumea deschide televizoarele. Cît timp Bill face din adevăr un spectacol, e bine, dar cînd scade punctajul — cînd el începe să vorbească normal — trebuie să dispară. Acest mecanism mitizare-demitizare, aplicat lumii *mass-mediei*, este foarte nuanțat reliefat în filmul lui Lumet (ca de altfel și în filmul lui Wajda *Omul de marmură*). Se pare că Lumet e un profund cunoscător a ceea ce se știe că înseamnă — iar practica sociologiei americane o dovedește — puterea tehnologiilor moderne, aceea de a izola simțurile.[95] În filmul său, televiziunea tocmai acest lucru și urmărește: să producă o izolare audio-vizuală a milioane de telespectatori sau, cu alte cuvinte, o hipnotizare în masă a lor, ca în ritualurile de grup ale societăților primitive, cu diferența că aici hipnoza era totală, adică acționa asupra tuturor simțurilor. Dacă omul arhaic, prin terapia unei comunicări naturale, era o ființă întreagă, unde interacțiunea dintre simțuri și conștiință se păstra aproape nealterată, omul modern este „omul unidimensional", cum spune Marcuse, este o ființă, am zice noi, hipnotizată unilateral prin terapia unor mijloace moderne de comunicare artificială, care alterează legăturile dintre simțurile omului și conștiința sa, făcîndu-l să devină ceea ce aude sau vede; sau amîndouă deodată, după cum mijlocul de comunicare ce îi izolează un simț sau altul, sau îi solicită mai mult un simț în dauna celorlalte, este fie radioul, fie presa, fie filmul, fie televiziunea, fie cele mai moderne cuceriri ale galaxiei Marconi, precum videocasetele, adevăratele concurente ale *mass-mediei*, pentru că se adresează nu unui singur public, ci mai multor publicuri sau chiar indivizilor izolați (ca în cazul

cărții de mare tiraj, de pildă), fără însă a putea concura tipurile de comunicare pregutenbergiană, precum mitologia tradițională, bunăoară, care era un spectacol total. După cum concurența *filmului ca mijloc de comunicare în masă* o constituie *filmul ca mijloc de comunicare specială* difuzat în săli specializate, dar nici în acest caz comunicarea nu restabilește echilibrul natural dintre simțuri și conștiință. Din acest punct de vedere (al comunicării, un punct de vedere esențial, deci) se pare că civilizația artificializează, codifică ființa umană, îi prelungește simțurile printr-o comunicare planetară și cosmică, dar îi alterează, probabil într-un sens ireversibil, contactul cu natura, cu substanța sa biologică, cu totalitatea simțurilor, ceea ce duce în fond la un nou mod de a gîndi lumea, de a reflecta realitatea, de a percepe însăși natura.

Revenind însă la ideea anterioară, am putea spune că genul *mass-media* în film intră în acea categorie de filme speciale care — printr-o specifică interacțiune dintre simțurile „izolate" și conștiință — se adresează unor publicuri inițiate, capabile să recepteze o comunicare complexă, bazată pe convenții estetice rafinate, moderne, inedite, pe structuri parabolice sau de altă natură neobișnuită, oricum, pe măsura pretențiilor unei adevărate *ars filmica*. În *Noaptea americană*, de pildă — care este povestea realizării unui film numit „V-o prezint pe Pamela", tipic lui Truffaut, sau, mai exact, cu vorbele lui Pasolini, *„filmul istorisește povestea unui regizor care istorisește o poveste"*[96] — întîlnim mai multe niveluri ideatice și structurale, configurate polisemantic și polistratificat, un adevărat studiu despre mitizare și demitizare, realitate și ficțiune, cinematograf ca industrie și ca artă etc. Pasolini numea operația „back-ground-ul culturii franceze", prin care Truffaut face dovada culturii sale, a eleganței naturale și realiste, a dozării mijloacelor, a rafinamentului regizoral, a echilibrului dintre „repertoriu" și „partitură", dintre ritm și teme etc. Este un elogiu făcut cinematografului, cu tot ce are el bun și rău, într-o manieră foarte savantă, cu o mare știință a îmbinării convențiilor, a trecerii din planul ficțiunii în cel al realității, montînd și demontînd arta și viața, industria și omul. Acest proces complex de întrepătrundere a unor sfere atît de diferite — o încercare meritorie ca *Secvențe*, pe urmele acestui model, arată cît de greu se poate atinge o atare performanță — este în fond o lecție de inițiere în tainele atît de mitizat-demitizate ale cinematografului. Spectatorul unor astfel de filme — cu structuri infraestetice sau, altfel spus, cu artă filmică implicită, care conțin profesiunile de credință ale autorilor lor — nu mai este unul obișnuit, venit la cinematograf ca să se distreze, să se defuleze,

să-şi ocupe timpul cu senzaţii tari, cum o face în general la filmul comercial, ci este un spectator nou, un co-participant, un co-autor, luat martor şi apoi implicat în procesul sisific al creaţiei, în problemele specifice de producţie, în viaţa complicată a actorilor, în singurătatea regizorului, cu un cuvînt, într-o lume negmitică, adevărată, vie, fără fardul hollywoodian al mitului vedetei sau al „fabricii de vise", adică al unui cinematograf care hrăneşte nevoia de iluzii a publicului. Un astfel de spectator va înţelege, de pildă, de ce însuşi Truffaut joacă rolul regizorului din film, pe Ferrand, singurul care nu are o viaţă dublă, nu are şi o viaţă particulară, căci mai bine decît el nimeni nu putea reda propria-i concepţie despre regie şi regizor, despre izolarea lui, despre personalitatea celui care are întregul în minte şi care nu poate avea un *love affair* decît cu filmul. Dacă în *8 1/2* spectatorul era introdus în etapa pregătirii unui film, în criza de creaţie a unui regizor, Truffaut, în *Noaptea americană*, îl introduce deliberat în etapa de filmare propriu-zisă, în lumea de nelinişti creatoare a unui alt tip de regizor, pentru care există credinţa — mărturisită în film, ca şi în interviuri — că munca de creaţie este bucurie, exaltare, că înseşi *„accidentele trebuie transformate în ceva bun, în ceva favorabil filmului"*, căci aşa cum *„pămîntul continuă să se învîrtească şi filmul trebuie să meargă înainte."*[97]

În astfel de filme spectatorul este luat drept martor activ al unor deconspirări, de la cele aplicate producţiei la cele ale trucajelor şi paravanelor cinematografice. Mai mult, *mass-media* în film este deconspirată ca fiind o sursă fundamentală de fabricare a miturilor lumii moderne: această capacitate a cinematografului de a mitiza lumea, de a produce „eroi fără voie", de a crea legende şi de a „minţi frumos" este atît de mare încît, cum o demonstrează *Network*, *mass-media* însăşi a ajuns un mit al adevărului, iar cei care o slujesc cu credinţă, care se identifică cu „idealurile" ei au devenit nişte fanatici, nişte instrumente de propagandă, de vehiculare a unor idei false, dăunătoare, criminale chiar. Şi asemenea reporterei TV din *Network* este regizorul — devenit „celebru" — din *Omul de marmură*, „făcătorii de putere", la mesele de montaj, din *Candidatul* sau *În spatele uşilor închise*, dar mai ales ziaristul din *Onoarea pierdută a Katharinei Blüm*, care, abuzînd de puterea ziarului „Zeitung", pentru care lucra, nu se dă în lături de la nimic spre a stoarce ştiri senzaţionale în legătură cu „cazul Blüm" (pătrunde chiar şi în rezerva spitalului unde se află internată mama eroinei şi, pentru a menţine monopolul asupra cîtorva informaţii, îi ia tubul de oxigen şi-i cauzează moartea), se foloseşte de mijloace machiavellice şi ilegale (cruzimea însăşi e apărată de lege!) pentru a violenta o nevinovată sub

pretextul că publicitatea pe care i-a creat-o a făcut din ea o vedetă și că împreună mai pot pune la cale multe potlogării, că pot minți și mai spectaculos opinia publică (Katharine acceptase — scîrbită de toată mascarada înscenată — să se întîlnească cu ziaristul, pentru un interviu, numai din nevoia adîncă de a vedea și a cunoaște „cum arată un asemenea exemplar" odios, a cărui meserie e aceea de a intra brutal în viața oamenilor, de a le tulbura liniștea).

Asemenea practici ilegale, inumane, ale unor mijloace de comunicare în masă sînt posibile numai în cadrul unor societăți profund antagonice, al unor sisteme represive. Cît de nevinovate, de firești sînt escapadele amoroase — așa-zis „imorale" pentru un puritanism anacronic — ale unor „educatori" mai puțin educați precum reportera TV sau operatorul TV din *Proba de microfon* comparativ cu „personajele" susamintite! Desigur, și în filmul românesc există ideea că viciul nu-i ocolește nici pe educatori (vezi interviul luat magistratului), dar apelul la conștiința, la vigilența celor care fac propagandă și educație maselor constituie un mesaj ce găsește un ecou direct în societatea noastră sau, mai exact, care se întoarce, ca într-un dialog viu, creator, îmbogățit, de unde a plecat. Fără îndoială că în multe din producțiile acestui gen de filme, unde scopurile sînt disimulate, *mass-media* e prezentată ca un „model" al adevărului, „tubul" civilizației prin care este informat și educat publicul. În fond, aici se ascunde un veritabil „viciu al comunicării", al bombardării informaționale, al influențării negative a opiniei publice.

Mitul *mass-mediei* în film este ca în viață: un spectacol publicitar. Această „mascaradă" o întîlnim în: *Eroi fără voie* — tratată „serios", ca în filmele de *science-fiction*; *Un rege la New York*, parodic, atunci cînd regele Shahdow, prins în cursă de o *publicity-girl* de la TV, declamă monologul lui Hamlet într-un „dialog" în care intră reclame pentru produse dezodorizante; *Prețul succesului*, tratată comic, unde o tînără țărancă, „sclavă" a televiziunii, mulge chiar și vacile în casă, numai să nu piardă emisiunea preferată ... Acest fenomen de idolatrizare absurdă a vedetelor televiziunii pare însă firesc pentru „civilizație", dacă ne gîndim, de pildă, că un episod din serialul *Dallas — Compania petrolieră Ewing*, difuzat la 21 noiembrie 1980, a fost vizionat (cifră record) de 82 la sută din totalul telespectatorilor din Statele Unite (cu o scădere, în aceeași seară, cu 40 la sută a publicului sălilor de cinema). De altfel, povestea aventurilor imorale ale Ewingilor și mai ales suspansul final din primul ciclu de episoade al serialului, „cine a tras în J.R.?", fiul cel mare al familiei, „coruptul cel simpatic", aveau să devină pretextul unui spectacol

publicitar şi de afaceri nemaiîntîlnit, implicînd nu numai pe americani, dar şi 300 de milioane de telespectatori din alte 57 de ţări. Greva artiştilor de la Hollywood, care a urmat atunci, împiedicînd pentru un timp turnarea noului ciclu, a mai avut şi ea darul de a amîna răspunsul la întrebare. Producătorii însă erau neliniştiţi la gîndul că totuşi publicul nu se va mai pasiona, la un moment dat, de povestea lor. Dar în ajutor aveau să le vină, nici mai mult, nici mai puţin, decît înşişi candidaţii la preşedinţie! Jimmy Carter declarase chiar la Dallas, în cursul unui miting electoral: *„Am venit pentru a afla cine a vrut să-l omoare pe J.R.“*, iar Ronald Reagan a dat dispoziţie statului său major electoral, „făcătorilor de candidaţi la putere“, să împartă insigne cu inscripţia: *„Atentatorul la viaţa lui J.R. este un membru al partidului democrat“ !*

Hays spusese de mult că marfa urmează cinematograful, dar el nu avea să intuiască faptul că se va merge atît de departe: politica însăşi, la nivelul ei cel mai înalt, îi va face un serviciu pe măsură *mass-mediei*, complicîndu-i efectele mitologizante. Săptămînalul „L'Express“, care a făcut o serie de consideraţii în jurul acestui fenomen, scria: *„Un atù indispensabil reuşitei comerciale în stil american este o vînzare bine pregătită“*. Astfel, iniţialele „J.R.“ au apărut şi mai apar pe tricourile de sport, o braserie a lansat berea „J.R.“, articole de toaletă, ciorapi, alcooluri, purtînd această monogramă, au invadat piaţa, asemenea iniţialelor altor vedete occidentale. Toate mijloacele de comunicare în masă au speculat evenimentul, furnizînd zilnic noutăţi asupra membrilor familiei Ewing, o carte chiar, cuprinzînd „zicerile lui J.R.“, a apărut la editura Bantam, sociologii se întrebau asupra semnificaţiei profunde a fenomenului J.R., „omul pe care îl adori urîndu-l“, iar toate acestea au culminat cu milioanele de dolari provenind din pariuri plasate — la Las Vegas sau în alte oficii de pariuri din Anglia şi din alte ţări capitaliste — pe identitatea vinovatului, a celui care ar fi tras asupra lui J.R.[68] Desigur, noi cunoaştem acum „răspunsul“, dar faptul acesta nu are nici o importanţă. Semnificativ însă ne pare a fi adevărul că asemenea mituri specifice *mass-mediei* sînt simptomatice pentru „civilizaţie“, că dau măsura dezorientării şi crizei în care se află lumea modernă, definind, într-un mod fără echivoc, stadiul actual al evoluţiei unei părţi importante a omenirii, cu consecinţe însă pentru întreaga omenire, căci miturile nocive sînt chiar răspîntia ei, în „calea spre adevăr“. O altă dovadă în acest sens o constituie şi miturile fabricate în jurul (sau inspirate din tema) *Vedetei*, copilul minune al *mass-mediei*, un produs al cinematografului în primul rînd, subiect pe care l-am „pregătit“ deja de aici, un simbol, o

metaforă semnificativă a civilizației: toate miturile lumii moderne vehiculate de cinematograf trăiesc, în fond, chiar și în viziunile cele mai lucide, mai realiste, în lumina sau în umbra cultului vedetei și, implicit, al succesului.

VEDETA

Cinematograful, fie că îl privim ca *industrie* fie ca *artă* a filmului, se explică cel mai bine prin mitul vedetei, un mit prin excelență cinematografic, fabricat de el, deși tema „vedetei" se circumscrie unui concept care acoperă o realitate atît de vastă cît istoria spectacolului însăși. Desigur, fiecare epocă și-a avut vedetele ei, respectiv o anumită concepție despre vedetă, într-un fel înțeleasă în teatrul antic, în altul în cel elisabetan sau în *commedia dell'arte*, această înțelegere fiind subordonată în fond viziunii despre lume, în general, și concepției despre arta spectacolului, în special, ale unor epoci sau altora. Numai că spectacolul cinematografic, în contextul revoluției artei spectacolului modern, a fabricat în jurul vedetei o mitologie nemaiîntîlnită în alte epoci, pe măsura civilizației, pe măsura concepției ei asupra succesului. Idealul valorilor clasice a fost complet răsturnat, iar toate reacțiile anti-star n-au făcut decît să înlocuiască noi forme de vedetism cu altele. Cinematograful este o uzină atît de fabuloasă de fabricat vedete încît orice atitudine anti-succes e asimilată de el ca o nouă etapă întru înflorirea unor atitudini de avangardă ce vor redimensiona și vor da un impuls inedit teoriei succesului. Nu ne referim doar la istoria cinematografului american, atît de subordonat *star-sistemului*, care reflectă ideal evoluția acestei teorii și unde concepțiile asupra vedetei, artei spectacolului cinematografic și asupra vieții stau într-o relație dialectică aproape perfectă, fiind o oglindă fidelă a sistemului în general, în toate dimensiunile sale politice, economice, militare etc., dar teoria succesului se poate verifica și în prezența unor școli mai „modeste", cum este cea cehoslovacă, de pildă, și să ne gîndim numai la filmele lui Forman, cel care a creat în jurul banalului vieții și al actorului anodin o mitologie sui-generis. Aici, ca și în majoritatea cazurilor unde se refuză politica vedetei, unde există o atitudine de contestare atît în planul ideatic, cît și în cel al formei, acestea fiind cazurile tuturor „noilor valuri", fie că ele s-au numit neorealism, școala poloneză, școala new-yorkeză, curentul „Free cinema", fie că s-au centrat în jurul unor nume precum Godard, Ján só, Kazan etc., e vorba de înlocuirea mitului *negativ* cu mitul *pozitiv*, semnificativ al vedetei.

Însăşi teoria „tipajului" lansată şi pusă excelent în practică de exponenţii „exploziei sovietice", preluată apoi cu strălucire de mulţi cineaşti şi confirmată în plan estetic de filme valoroase precum *Pămîntul se cutremură*, *Hoţi de biciclete*, *Arborele de saboţi*, *Padre padrone*, ca să ne referim doar la şcoala italiană, constituie o concepţie originală asupra vedetei şi implicit asupra spectacolului cinematografic, asupra funcţiei sociale revoluţionare a artei filmului, actorii neprofesionişti, căci despre ei este vorba, reuşind să întruchipeze acele sinteze tipologice pregnante, vii, capabile să transmită în chipul cel mai autentic semnificaţiile majore, profunde, ale filmelor respective. Putem spune, aşadar, că prin natura sa, spectacolul cinematografic nu poate trăi în afara vedetei, fie că ea este obiect, non-vedetă, actor neprofesionist, mit negativ sau mit pozitiv. Dacă nu este greu de închipuit că industria cinematografică de tip capitalist îşi justifică raţiunea comercială de a fi prin cultivarea unui *star-sistem* „canceros", printr-o politică a vedetei-semizeu, generatoare de cult cvasi-religios, mistic, sînt, în acelaşi timp, aproape imposibil de imaginat, de pildă, marile filme politice, în afara unor mari vedete, comunicarea unor idei fundamentale, capabile să zguduie spectatorul, în afara unor talente care să le dea viaţă. Ca un spectacol cinematografic să fie autentic, să semnifice ceva important, adevăruri de viaţă majore, el trebuie să trăiască înainte de toate în chip *estetic*. Nici un mesaj etic, politic etc. nu va ajunge în inima şi mintea spectatorului dacă nu va căpăta o configurare artistică convingătoare. De aceea filmele importante, care spun cu adevărat ceva, se bazează pe mari actori, ca pe nişte mijlocitori ideali ai mesajelor semnificative. Gian Maria Volonté, bunăoară, este un astfel de interpret ideal, care reuşeşte în varii ipostaze tot atîtea sinteze tipologice zguduitoare, ca cele din filme precum *Sacco şi Vanzetti*, *Cazul Mattei*, *Clasa muncitoare merge în paradis*, *Eboli* ş.a. Vedeta aici nu este înţeleasă ca obiect, ca element de adulaţie sau ca un mit modern, ci are într-un fel rolul actorului neprofesionist din teoria „tipajului", cu diferenţa că dacă un actor neprofesionist e capabil de o mare realizare artistică, de o izbîndă unică — şi asta se întîmplă atunci cînd reuşeşte să se joace pe sine —, actorul veritabil e capabil de mai multe unicate, de mai multe sinteze tipologice autentice!

E greu, aşadar, de imaginat forţa ideilor unor filme precum *Candidatul* sau *Z* în afara unor actori ca Redford sau Montand, *Cenuşă şi diamant* fără Cybulski, filmele lui Fellini fără Mastroianni, ale lui Bergman fără Bibi Andersson, filmele cele mai importante ale lui Antonioni fără Monica Vitti etc., etc. Dar funcţia vedetei este aici foarte bine precizată, ea fiind un mijloc estetic, nu un

scop publicitar, comercial, ca în producția de serie (de pildă, rolul funcțional pe care îl joacă Gene Hackmann în *Conversația* și rolul „publicitar" al aceluiași actor în *Supermanul*). Actorul autentic este un *interpret* posibil — cît mai aproape de ideal, de perfecțiune — al ideilor regizorului. Regizorul colaborează cu actorul, nu se folosește de el ca de un obiect. În filmele necomerciale actorul nu este vedetă-semizeu, star! Cînd ne gîndim la Ivan cel Groaznic sau la Aleksandr Nevski în interpretarea lui Cerkasov, deși rolurile au o amploare mitologică, ne este imposibil să ne imaginăm un asemenea portret denaturat al actorului; măreția personajelor apare tocmai din atitudinea de antivedetă a lui Cerkasov, din creația lui autentică. Nici o clipă scopul estetic nu este trădat de un mijloc exterior, vedetistic, șarjat, în care ar putea oricînd să cadă un actor prost, un star născut peste noapte, care are în față un rol complex de compoziție. Desigur, tradiția școlii sovietice de actorie de film, o tradiție în esență stanislavskiană, este binecunoscută, fiind aproape singulară în lume, iar valoarea ei se poate foarte ușor măsura prin valoarea filmelor unui Eisenstein, Pudovkin (mari teoreticieni ai artei filmului și ai muncii și creației actoricești), Bondarciuk, frații Mihalkov etc. De la Kuleșov la Șukșin, Menșov sau Danelia actorul rus a fost întotdeauna sufletul filmului, „mitul" lui pozitiv, semnificativ, avînd mereu o funcție creatoare, fiind mereu un mijlocitor ideal al mesajelor artistice. Actorul e conștient că participarea sa la creație dă măsura participării spectatorului la ideatica și problematica filmului. Personajul de pe ecran este omul din viață, chiar eternul uman, fie că avem în vedere un film ca *Rubliov* sau unul de actualitate precum *Moscova nu crede în lacrimi*.

E lesne de înțeles că această concepție asupra vedetei se opune *star-sistemului* de tip hollywoodian. Actorul este o valoare culturală, nu o reclamă publicitară, un obiect de stors bani. Actoria este o vocație, nu o fabricație: or, *star-sistemul* fabrică vedete artificiale pentru a hrăni nevoia de mituri moderne a omului, nevoia de iluzii, iar vedeta-semizeu, diva mitică, e poate iluzia cea mai „vie", cea mai „carnală", cea mai obiectuală. Ea este în fond vîndută ca marfă, tot așa cum e și fabricată (temă a multor filme, cum ar fi *Privilegiul* sau *Orient Express*). Povestea unei foste starlete ca Ursula Andress, de pildă, așa cum o evocă chiar ea într-un interviu, seamănă cu povestea atîtor vedete hollywoodiene — înainte de a atinge majoratul, la 17 ani, viitoarea actriță e atrasă de un contract fabulos pe 7 ani cu „Paramount", pentru a deveni star:

„Mi se profetizase că voi deveni o nouă Marlene Dietrich, o nouă Greta Garbo. Eram terorizată și găseam totul irealizabil. Studiam dansul, arta dramatică. Îmi plăcea să studiez, dar începuseră să-mi construiască un personaj: eram ca un borcan căruia voiau să-i pună o etichetă. Trebuia să-mi schimb dantura, culoarea părului și chiar numele. Inventaseră o poveste a copilăriei mele pe care trebuia s-o învăț, ca o lecție, pentru a o recita ziariștilor. Aveam impresia că sînt transformată într-o jucărie, într-un obiect..." [99]

Reacția Ursulei atunci (*„după o singură lună, regretam pasul meu"*) — căci actrița avea să ajungă în primul rînd tot o stea de film comercial — seamănă cu aceea a eroului din *Jucăria*: obiectualizarea omului, transformarea lui în simplă jucărie la discreția fiului industriașului e la fel de tragică precum transformarea unui actor în vedetă comercială, în reclamă-șablon pentru iluzionat publicul, pentru înșelat credința lui, în scopul unor profituri fabuloase. Industria înlocuiește arta, nonvaloarea valoarea, și totul prin puterea banului, care fabrică — cu ajutorul *mass-mediei*, al reclamelor ei abile — o întreagă mitologie în jurul actorului-obiect, al acestor vedete confecționate la comandă, după cum o cere piața, fapt ilustrat, cum am văzut, de excelentul *Network*. Sau tema substituirii perfecte — prin propria fiică — a unei vedete, pentru menținerea iluziei asupra unei imagini-standard pe care și-a făcut-o publicul, ca în originalul film *Mitul Fedorei* (protagonistă: Marthe Keller).

Prin urmare, după cum observăm, concepția asupra vedetei înseamnă concepția asupra actorului, care înseamnă de fapt concepția asupra cinematografului înțeles fie ca *industrie*, fie ca *artă*. A vedea cinematograful ca industrie înseamnă a vedea vedeta ca mit publicitar, ca instrument comercial, ca simbol al producției și al gustului publicului, după modelul hollywoodian, unde producția, regizorul, scenaristul, compozitorul se subordonează vedetei și mitului ei, criteriului desemnat prin conceptul de *star-sistem*. A vedea, în schimb, cinematograful ca artă sau ca industrie pusă în slujba artei înseamnă a vedea vedeta ca artist autentic, ca personalitate actoricească capabilă să trăiască personajul și ideile lui, fără să le mitizeze, să le uniformizeze, cum face vedeta-semizeu, care este același model-șablon în toate filmele, ci să le interpreteze creator în spiritul adevărului, al istoriei, al epocii și al problematicii pe care vrea să le comunice opera respectivă. Dacă arta autentică trăiește și prin demitizarea vedetei, dimpotrivă, producția de serie trăiește numai din funcționarea unui sistem care face din vedetă un cult modern. Zeii mitici ai antichității, personajele sacre ale mitologiei tradiționale au ajuns azi niște staruri artificiale, niște fantoșe lipsite de orice element sacru, niște obiecte de adulație superficială, rapid înlo-

cuibile, după cum bate vîntul modei. Probabil că Ignoranța nu a produs niciodată atîtea victime în artă cît civilizația prin vedeta cinematografică. Fără îndoială că ea a găsit în mediul civilizat terenul cel mai propice de înflorire.

Civilizația a creat, deci, un nou produs uman, o nouă categorie mitologică: Vedeta. Desigur, vedeta nu se naște singură, e „fabricată" de cineva; ea este un produs al civilizației noastre, mai exact, al puterii, al banului. Puterea fabrică vedeta și succesul, dar cîteodată succesul vedetei e atît de mare încît însăși puterea care a produs-o inițial i se supune! Și este suficient să ne gîndim la criteriul *box-office*-ului, ca să înțelegem aceasta, la sumele fabuloase cu care sînt plătite marile staruri, veniturile unora depășind pe cele ale producătorilor înșiși. E un fenomen sociologic neobișnuit, dacă s-a ajuns ca pentru un rol o vedetă să fie plătită cu sume de cîteva milioane de dolari. Alain Delon, de pildă, are un *box-office* stabilit la peste 200 milioane de franci, mult peste devizul alocat turnării unui film. Deși starul este o invenție a cinematografului, fenomenul pe care îl generează depășește cu mult cadrul său, mai ales că natura filmului refuză starul, o operă cinematografică putînd trăi cu adevărat numai pe baza unor criterii estetice, antivedetistice. Societatea însăși, cu toate dimensiunile ei, este implicată în fenomenul succesului unei vedete sau alteia. Poate că niciodată ignoranța și defulările oamenilor nu s-au manifestat mai intens decît vizavi de mitul vedetei, fie că vedeta respectivă este un actor, un cîntăreț sau un sportiv, dar mai ales o divă, o „femeie fatală". Freud credea că oamenii — mai exact bărbații — urmăresc celebritatea de dragul femeilor, iar unii gînditori contemporani consideră că succesul este direct proporțional cu egocentrismul. De la filosofia socratiană facem „saltul" la pragmatismul modern, în special la cel consacrat de varianta americană.

Desigur, în acest caz factorul social, esențial în obținerea „biruinței", este eludat, în prim plan apărînd egocentrismul, individualismul. Unul dintre părinții școlii pragmatice, W. James, pretinde că „*adevărul unei fapte, al unei acțiuni, al unei cunoașteri, se confundă cu succesul ei*",[100] cu utilitatea. Un lucru e adevărat dacă e fecund, dacă are un succes oarecare. Așadar, „*adevărul se măsoară prin succes*"; dar așa cum spune Mihai Ralea în cursul său *Teoria succesului*, acest mod de gîndire este o „*formă de a explica esența lucrurilor prin efectul lor*", esteticianul român opinînd că „*omul glorios este rezultatul unui mecanism*"[101]. Prin urmare, nu poți să te apreciezi pe tine însuți izolat în pustiu, biruința ta este un rezultat social. „*Nu există succes decît într-o categorie omenească, într-o formă de oameni*"[102]. Succesul presupune, deci,

o apreciere din partea cuiva — un individ sau o societate — , el presupune o judecată de valoare, un discernămînt, cum zice Ralea, o anumită aşezare într-o ierarhie axiologică, adică o anumită ierarhie de valori. Dar Ralea gîndea ca un estetician, nu ca un sociolog. El nu putea concepe un succes care *„n-ar avea un substrat axiologic, adică n-ar fi bazat pe o judecată de valoare"*. Numai că în ceea ce priveşte teoria starurilor, această ierarhie de valori este complet răsturnată, succesul unei vedete hollywoodiene, de pildă, fiind adesea invers proporţional cu talentul şi valoarea ei. Aşa cum spunea Argan, o societate de consum — iar civilizaţia actuală este, în general, o asemenea societate — , înseamnă antiteza unei societăţi de valori, valoarea fiind redusă la preţ, iar judecata la ştire, la informaţie.[103] În cartea sa *Starurile* (apărută şi în româneşte), Edgar Morin se ocupă, într-un capitol special, de *starul-marfă* — acest produs total de serie, această marfă-capital, avînd aceleaşi însuşiri valorice ca aurul; ceea ce se poate spune referitor la bani, este valabil şi cu privire la vedete, la „stele". Pentru multe alte detalii însă, invităm cititorul să consulte lucrarea lui Morin, unde va putea lua act de fenomenul *starificării*, al fabricării vedetei de către *star-sistem*, în evoluţia lui începînd cu anul 1910 şi aproape pînă azi; de asemenea, originala carte despre vedete a lui D. I. Suchianu.

Aşa cum *vedeta* este fabricată, tot astfel şi succesul ei este calculat, gîndit, controlat, cu alte cuvinte, *mitul vedetei* este fabricat. Scara de valori a fost, aşadar, complet răsturnată. Succesul unei vedete nu mai presupune un merit, o valoare, aşa cum afirma Ralea, nu mai este un *„fenomen de procedare în deplină libertate şi spontaneitate"*, ci a devenit un *mit-marfă*. Zeii tradiţionali au fost daţi jos de pe piedestal şi înlocuiţi de *mass-media* cu zei-marfă, cu mituri fabricate. Ralea scria că

„nu fapta noastră în sine are succes, ci criteriul după care este judecată această faptă care intră într-o categorie oarecare pe care societatea o consideră ca bună, acela constituie actul de succes în sine. Prin urmare, succesul are o valoare obiectivă socială şi nu individuală". Iar apoi: *„succesul este un act sintetic în sensul kantian al cuvîntului"*, el fiind dat *„de o noutate relativă, care este în posibilitate de a fi asimilată, percepută de un mediu social"*. [104]

Esenţial rămîne *criteriul* după care o societate apreciază o faptă. Dar cînd acest criteriu este *box-office*-ul, cînd „libertatea" societăţii de a atribui succesul este controlată, cînd „noutatea" însăşi este o „uzină de vise", o fabrică de produs şocuri şablonarde, „revoluţionări" conformiste, gregare, „întîmplări" bine regizate, mascate, de-mascate în filme ca *Network*, *Ziua lăcustei*, *Candidatul*, *Paravanul*, *În spatele uşilor închise* etc., cînd sistemul însuşi

înscenează și finanțează „spectacole" anti-sistem?! În disertația sa însă, Ralea se bazează mai cu seamă pe exemplul valorilor și modelelor societăților tradiționale, reușind să dea succesului o definiție generală ideală, greu aplicabilă fenomenului cinematografic, a cărui componentă comercială este dominantă: „*Succesul este o judecată de valoare pozitivă, de caracter social obiectiv tradusă într-o sancțiune premială față de o inițiativă liberă și conținînd un caracter relativ de noutate*"[105].

Dintre atîtea definiții date succesului ne-am oprit totuși la aceasta, întrucît avem credința că în momentul de față, cînd și cinematograful se află la răspîntie, e nevoie mai mult ca oricînd să li se opună efemerului, miturilor negative, pseudovalorilor, publicisticii ieftine, „adjectivale", măsura permanențelor, judecățile de valoare semnificative, contribuțiile teoretice de referință, care să redimensioneze atît creația, cît și receptarea estetică. În fața unui fenomen ca mitul vedetei se cuvine ca artistul și spectatorul să fie bine înarmat. Omul modern — am văzut — are nevoie nu numai de *mituri*, ci și de *permanențe*, iar noțiunea de succes înțeleasă arbitrar, fără criterii de valoare, poate altera sănătatea morală atît a creatorului, a actorului în special, cît și a publicului. *Star-sistemul* se bazează tocmai pe naivitatea acestor factori, pe credulitatea lor, ignoranța, cum am arătat, fiind poate cel mai prețios capital pentru această industrie de spectacole și fabrică de vedete. Așa cum miturile moderne plutesc în aer, tot astfel, „*nevoia de glorie, nevoia de succes plutește în societate. Societatea are nevoie să acorde cuiva gloria, succesul, și îl acordă primului venit*" (Ralea). Acest „prim venit" este într-un fel inversul „țapului ispășitor". *Producers*-ii speculează tocmai această situație de fapt: nevoia societății de a-l ridica la rangul de erou, de vedetă pe „primul venit" (chiar dacă uneori el este, în ceea ce privește talentul, o mediocritate). Fenomenul se poate tot atît de bine constata în muzica ușoară, fotbal sau cinema. Aici se asociază aproape de la sine un alt fenomen, acela de ordin psihologic, numit de Pierre Janet „reacțiunea la triumf", un fel de tonus ridicat al individului aflat în societate. E vorba de o tensiune psihică specială a individului în mulțime, care este capabil de acte ce nu le-ar putea face în singurătate. Acesta este în fond fenomenul de isterie colectivă și îl avem reflectat extraordinar în filmul *ABBA*, unde mii de tineri și copii trăiesc muzica formației favorite într-o intensitate soră cu sălbăticia, cu starea de demență, părînd fărpturi ciudate, ieșite din minți. În mulțime individul se defulează, se manifestă zgomotos, cu furie oarbă. Desigur, tinerii au nevoie de „idoli", iar vedetele muzicii „rock" sau „folk" produc în ei adevărate stări de euforie (*Concertul, Me-*

Iodii la Costinești), „reacțiunile lor la triumf" le creează tensiuni sufletești neobișnuite. Asemenea „reacțiuni la triumf" sînt reflectate în secvențe memorabile din pelicule precum *Blow-up*, *Ziua lăcustei*, *Taking off*, *Rose*, *Vulpile*, *Povestea lui Buddy Holly*, filmele cu sau despre Elvis Presley etc.

Nevoia de a idolatriza, de a diviniza pe „primul venit" naște un adevărat fenomen de criză, un fel ciudat de alienare colectivă și care se vede foarte clar atunci cînd avem de-a face mai ales cu mitul vedetei. Idolii pot fi oarecare, oricît de mediocri. Dacă „spectacolul" e bine regizat, ca în *Privilegiul*, ei pot fi schimbați peste noapte, mulțimea uită repede și înghite orice. Criza este mult prea generală și profundă, așa că idolii nu sînt decît un pretext. În jurul unor vedete ca cele din *ABBA* sau ca cele ale serialului *Dallas* s-a creat o adevărată mitologie întreținută prin eforturi extraartistice, speculată de comercianți, *producers*-i, librari, magazine sportive, ziariști, reporteri TV etc. Isteria colectivă este întreținută cu toate forțele sistemului. Spectacol se face din orice, dar din mitul vedetei, dublat de fenomenul isteriei colective, se ajunge la cele mai neînchipuite „reacțiuni la triumf", aducătoare de profituri uriașe. Mai ales cînd există și o „tradiție", cum e cea britanică, al cărei pionierat „mistic" e ilustrat în *Carele de foc*. De pildă, memorabil rămîne filmul despre finala cupei Angliei dintre „Manchester United" și „Arsenal" din 1979. Televiziunea engleză, de altfel, s-a specializat în a transmite *show*-uri originale pe această temă. Cu o oră înainte de a începe meciul la care ne referim, pînă la apariția idolilor în arenă, televiziunea a transmis imagini din tribune. Zeci de mii de oameni — tineri, femei, bătrîni — cu lacrimi în ochi, tulburați peste măsură, cîntă imnul celei mai iubite echipe din Anglia, „Manchester". E uluitor să vezi această mare de lacrimi și să auzi uriașul cor de voci intensificate, transmise cu „artă" de sunetiștii și operatorii specializați ai BBC-ului! Apoi meciul! Imagini tulburătoare, palpitante, într-un montaj de înalt rafinament. Să vezi chipurile a mii de spectatori care stau cu respirația tăiată cînd se desfășoară o fază! Ai sentimentul că te afli în fața unei noi religii, a unui tip de divinizare modernă!

Și, într-adevăr, sportul a devenit o astfel de nouă religie pentru milioane de oameni. Ei își manifestă „libertatea", își consumă energia în jurul și chiar în inima noului mit: vedeta sportivă. Iar cinematograful a făcut din această sursă de inspirație o adevărată modă, a fabricat un mit modern, o „limbă" pe înțelesul întregii lumi. *Producer*-ii nu puteau să rămînă indiferenți la una din cele mai mari surse de profit. Dar chiar și un cineast valoros ca Woody Allen spunea că tenisul de cîmp este westernul

de azi, că atunci cînd privește duritatea și forța schimburilor de mingi dintre un Borg și Connors are sentimentul că asistă la un schimb de focuri între cowboy-ii Vestului sălbatic... Fără îndoială, spectacolul sportiv, ca și mitul — benefic sau malefic — pe care îl fabrică în jurul lui cinematograful, îi transformă pe spectatori în niște „enoriași" ciudați, care aleargă după iluzii, fie că ele se numesc goluri, recorduri, clasamente, echipe etc., dar mai ales vedete sportive. Viața oamenilor, munca lor depind de „evoluția" acestor vedete! Nadia, de pildă, este un mit minunat al milioanelor de copii și maturi de pe întreg globul. Sute de mame le dau copiilor lor numele de Nadia. „Fenomenul Nadia" a ajuns fără nici un dubiu să poarte vrînd-nevrînd caracteristicile „starului" modern. Iar dacă la Fort Worth „Nadia" a suferit într-un fel o „demitizare", întreaga *echipă* devenind vedeta (pentru prima oară echipa de gimnastică a României a cucerit titlul de campioană mondială), au apărut noi stele: Emilia, Melita, ca apoi, la puțin timp, să răsară altele: Cristina, Lavinia, Ecaterina ș.a...

Noii zei, evident, sînt vedetele sportive, numai că aici un mit este repede înlocuit cu un alt mit. Să ne gîndim doar la vedetele atletismului sau ale înotului, care sînt schimbate cu repeziciunea doborîrii recordurilor mondiale! Admiratorii, fanaticii noilor idoli, își dovedesc adeseori inconștiența și superficialitatea prin ușurința cu care își trădează de la o zi la alta, de la un sezon la altul, în cel mai fericit caz, de la o generație al alta, zeii, cu ușurința cu care îi înlocuiesc și își fac imediat noi obiecte de divinizare. Zeii moderni nu pot înlocui în nici un caz zeii mitologiei antice, al căror caracter etern ține de un criteriu estetic, moral, creator, imposibil de imitat, de repetat. Zeii antici sînt mitici, pe cînd cei moderni sînt efemeri, concreți, schimbători ca însuși ritmul civilizației, ca însăși mitologia ei distructivă, care înlocuiește sacrul cu profanul, comunicarea tradițională cu *mass-media*. Zeii tradiționali sînt modele paradigmatice, arhetipuri, pilde eterne, pe cînd vedetele moderne țin de criteriul *box-office*-ului, sînt produse de *serie*, sînt marfă, sînt mistică a valorii, sînt mituri înlocuibile, „unicate" de vînzare. Cinematograful speculează, întreține și chiar face un obiect de consum din deconspirarea acestor adevăruri.

În filmul *Goldengirl*, de pildă, Sargent încearcă să demitizeze căile succesului, să arate că în spatele vedetei — o atletă „pregătită" să cîștige medalii olimpice — se află o fabrică de făcut vedete, pornind de la dezvoltarea artificială, forțată a fetei și pînă la afacerile și banii „puși" pe „marfa sportivă". Astfel de vedete sînt niște „cobai". „Fata de aur" este un exemplar uman

de 2 m, evoluția ei fiind urmărită în laborator de tatăl său adoptiv, medic, un fel de Frankenstein. Ținta este cucerirea puterii sportive în lume, prin aruncarea pe piață a unor asemenea exemplare inumane, mai exact, artificiale. Vedeta sportivă e pregătită în secret pentru Olimpiadă, unde va cîștiga, într-adevăr, cele trei medalii de aur „programate". Izolarea ei de lume marchează aspectul mitizator al fenomenului starificării, dar și limita unei viziuni regizorale care poate fi depășită de realitate. Publicul preferă tocmai un asemenea tip de ficțiune și, ca dovadă, filmul a repurtat un enorm succes de casă. Oricum, producția acestui film, ca și subiectul lui, constituie o afacere tipic americană. După cum demitizarea însăși se dovedește falsă, începînd cu tatăl adoptiv al „fetei de aur", un fost ofițer medic nazist, și pînă la așa-zisa conștientizare prin dragoste a vedetei, care, datorită iubitului ei, un intrus în afacere, va afla că este un cobai. Abia înțelegînd, ea devine cu adevărat vedetă, devine personajul fantastic al publicității. Sargent încearcă, asemenea lui Stallone în *Rocky*, să pună în loc un alt mit al vedetei, al vedetei normale, conștientă de sine, de forțele ei. Dar oare asemenea „vedete normale" mai există?! (Semnificativă e însăși evoluția disproporționată, anormală, a *Taurului furios !*) Nu mai este pentru nimeni un secret că orice vedetă se fabrică, că ea este rezultatul unui proces evolutiv complex la care își aduc contribuția știința, publicitatea, interesul, puterea politică etc. Pregătirea psihologică a „fetei de aur" poate să fie un model de trucaj artificial: ea vede filme cu cele mai strălucite campioane — inclusiv Nadia — despre felul drastic cum sînt pregătite, dar faptul e prezentat ca ceva normal, este învățată să răspundă șablon la întrebări diverse, sînt înscenate conferințe de presă ca să se evite eventualele surprize. Dar vedeta va ajunge să gîndească datorită, cum am spus, prietenului ei, și să facă gesturi noi, din cele care nu au fost prevăzute de psiholog. Ultima medalie fata o va cîștiga sfidînd toate indicațiile și prescripțiile medicale. Un mit e înlocuit cu alt mit! La început, vedeta fabricată era un mecanism, un robot, un cobai. Cînd prietenul ei (managerul) începe s-o întrebe: *„Care e viața ta ? Cine ești cu adevărat ?"*, ea nu știe să răspundă, căci în programul ei de pregătire nu intrau asemenea întrebări. Vedeta artificială nu e om, nu gîndește singură, nu face decît ceea ce i se spune, ea este expresia unui program stabilit dinainte, studiat în amănunțime. Însă de cînd managerul îi strecoară în suflet îndoiala, ea începe să sufere omenește, începe să dorească iubirea, afecțiunea și mai ales vrea să nu mai fie singură. I se repetă că nu e singură, că *„iubirea vine odată cu gloria"*, că o va avea atunci cînd va cîștiga medaliile, cînd va simți afecțiunea a mii de oameni.

Iată, deci, mitul vedetei în concepția americanilor. Și nici un film de-al lor pe această temă nu reușește să-l deconspire, dimpotrivă, îl întărește, îl confirmă cu noi și noi valențe. Nici Sargent: căci atunci cînd vedeta artificială devine, chipurile, vedetă adevărată, cînd e om, ea simte dragostea odată cu gloria. Stallone, în schimb, vine cu altă valență: Rocky al său va cunoaște iubirea odată cu gloria pe care i-o aduce înfrîngerea. După cum în *Campionul* recîștigarea iubirii soției care abandonase familia se va împlini odată cu moartea croului, a marelui campion de box, survenită în urma recîștigării titlului. Iar în alt film, *Să prinzi o stea călătoare*, iubirea dintre o profesoară și elevul ei, un tînăr baschetbalist, îl va face pe cel din urmă să treacă peste toate piedicile și să atingă gloria sportivă. Realizarea acestui ideal ar fi ceva normal, căci ne aflăm în lumea sportului profesionist. Numai că în filmul respectiv sportul profesionist este văzut ca un mit de tip fascist. Un tînăr cultivat, un revoluționar umanist, care o iubea și el pe profesoară, îi dă o replică baschetbalistului spunîndu-i că ei, sportivii, sînt ca naziștii: nu gîndesc decît cu pumnul. Și, într-adevăr, din culisele sportului profesionist în care ne introduce filmul, sportul este asociat violenței, militarismului, unde antrenorul e un despot, un „oberfürer".

Dar la fel este prezentat și profesorul de sport din filmul polonez *Șansa*. Aceeași viață nemiloasă o duce sportivul în *Viață sportivă*, *Boxerul*, *Marea speranță albă*, *Rocky* sau *Paradisul*, în care ni se prezintă tragedia ratării. Este o mare prăpastie între viziunea edulcorată asupra vedetelor sportive din filmul comercial și viziunile profund realiste ale acestor din urmă filme. Sau cîtă distanță între viziunea parodică, naiv-parodică a lui Chaplin, în secvența unui Charlot boxer de ocazie din *Luminile orașului*, și proiecția apocaliptică asupra sportului viitorului din filmul de *sci-fi* al lui Jewison *Rollerball*, o sinteză a elementelor violente ale mai multor sporturi, unde sportivul-monstru, pentru a învinge, e nevoit să treacă peste cadavre. Dar povestirea lui William Harrison, după care s-a inspirat filmul, s-a născut dintr-un caz real, din realitatea crudă a sportului profesionist. De altfel, de la *Marele premiu* la *Bobby Deerfield* sau *Speed Driver*, mărturii cinematografice despre viața „așilor riscului", am tot avut ocazia să vedem tragicul preț cu care este plătit succesul sportiv și cîte sacrificii cere gloria vedetei sportive. Dacă ar fi să comparăm, de pildă, un film ca *Prețul succesului* cu această lume sportivă, am înțelege cît de inutile sînt sacrificiile sportivului profesionist, care cel mai adesea plătește cu propria sa viață (biologic el este un om mutilat!) un mit al vedetei artificiale, o întreagă industrie care îl fabrică și care se dezvoltă pe baza comercializării lui ca

marfă. Căci „prețul succesului" artistic, al vedetei artificiale fabricate de cinematograf, de *mass-media* în general, este „acoperit" de nonvaloarea spectacolului, de mediocritatea vedetelor, al căror mit înlocuibil este întotdeauna profitabil pentru „toată lumea".

Sociologic vorbind însă, cinematograful contribuie din plin la mutilarea conștiinței spectatorului tocmai prin specularea și comercializarea celor două tipuri de vedete și de realități de care ne ocupăm aici. Fenomenele de isterie colectivă produc omului normal același sentiment îngrijorător, fapt observabil atît la mitul vedetei sportive, cît și la acela al starurilor. În acest sens, marii cineaști au fost întotdeauna oameni normali care au izbutit să radiografieze perfect aceste fenomene. O înfățișare tulburătoare a lor, de un realism demitizator, o realizează Risi în filmul *În numele poporului italian*, unde isteria sportivă a maselor ieșite de la stadion se transformă în isterie politică; la fel, și Schlesinger în *Ziua lăcustei*, într-un final macabru, goyesc, cînd isteria mulțimii ce asaltează vedetele hollywoodiene — mari staruri coborînd din limuzinele lor spre a participa la spectacolul de gală al unui film — degenerează în acte criminale, tînăra eroină, o figurantă oarecare, ce visa să devină o stea, fiind cuprinsă și ea în acest „Apocalypse Now" declanșat de un paranoic (chiar prietenul ei), care ucide un copil, și amplificat de mulțimea nebună ce-și adula „zeii". Panica este înfățișată de Schlesinger întîi ca ceva straniu plutind în aer, apoi ca un adevărat spectru bolic (văzut mai ales din unghiul subiectiv al scenografului filmului prezentat în acea seară în premieră). Eroina e un personaj tipic, semănînd cu atîtea alte aspirante la numele de stea. Mediocritatea și „puritatea" ei sînt dezarmante, credința sa în mirajul filmului fiind de nezdruncinat, pînă în seara premierei cînd șocul este nimicitor, cînd vălul i se dă jos de pe ochi și se trezește ca dintr-un somn adînc. Ea ajunge să înțeleagă că viața ei mediocră, normală, e mai de preț decît viața starurilor. De la Asta Nielsen, actrița daneză ce avea să ofere cinematografului modelul *vampei* și al *sărutului*, preluat și răstălmăcit de atîtea staruri și pseudostaruri, și pînă la cele mai recente „vedete" de televiziune, această lume mirifică a ecranului avea să producă atîtea dezastre, să înnebunească spectatorii, producătorii, înșeși vedetele și chiar televiziunea, cum o demonstrează *Network*, care, bineînțeles, este inspirat de un caz real, de sinuciderea unei jurnaliste în fața camerei TV, în timpul transmiterii programului ei, cînd s-a împușcat, după ce s-a adresat astfel telespectatorilor:

„Conform politicii programelor noastre, care vă furnizează dimineață de dimineață, în culori, rația dumneavoastră de sînge și violență, veți asista acum la o uriașă premieră: o încercare de sinucidere transmisă în direct".

Viziunea filmului lui Lumet este sarcastică și condamnă mașinăria monstruoasă a miturilor moderne, interesele care se ascund în spatele celebrității.

Istoria cinematografului e mult mai bogată în filme care fac din mitul vedetei subiect de film, în care succesele starurilor, drumul lor înfloritor către glorie sînt dominante, decît în filme analitice, demascatoare, care să prezinte chipul monstruos al fabricării de vedete, cît și soarta acestor vedete ca oameni. Căci nimeni nu este „dispus" să finanțeze filme despre monștrii sacri văzuți ca oameni decăzuți în urma loviturilor date de patroni, de apucați, cum îi numește Elia Kazan, unul dintre puținii regizori ce au deconspirat (în *Ultimul nabab*) fațada legendară a Hollywoodului, a acestui *„clan de apucați, unde oamenii sînt storși ca niște lămîi și la cea mai neînsemnată abatere sînt azvîrliți pe drumuri. Pentru că aceasta este o lecție pe care o plătești scump"*.[106] Dar istoria „nevăzută" a filmului, pe care o trăim sau o aflăm din cărți și reviste, este plină de scandaluri și isterii, de victime și psihopați, cuprinzînd o vedetă mai celebră decît alta, precum Fatty, Jean Harlow, James Dean, Marilyn Monroe, Errol Flynn, Heddy Lamarr, Lana Turner, Ava Gardner, Elizabeth Taylor, Rita Hayworth, Sharon Tate, Helmut Berger, Romy Schneider etc. Schlesinger, prin „naiva" lui eroină, a vrut tocmai să condamne sau, mai exact, să demaște această lume coruptibilă, opunînd normalitatea și stîngăcia candorii, excesului mitizator al vedetismului, cu consecințele lui macabre. Desigur, pe de altă parte, în tînăra „începătoare" vedem victima ideală a mitologiei cinematografului, a succesului în general.

Această temă, a tinerei fete care, fără să bănuiască capcanele drumului, bate la porțile gloriei, vrea să devină vedetă, o regăsim în multe filme, de la cele minore, ca *Adevărata fericire*, în care eroina află pe propria-i piele că „a avea succes în America înseamnă să te vinzi", și pînă la filme muzicale de răsunet, cum sînt *Star*, *New York, New York*, *Nina*, sau politice precum *Cabaret* (și cîntăreața de cabaret visa să devină actriță, vedetă deci!), ori binecunoscutul *Totul despre Eva* a cărui acțiune se petrece în lumea teatrului. Numai că în această peliculă a lui Mankiewicz la un moment dat, fata naivă, care admiră vedetele consacrate și vrea să devină asemenea lor, este înlocuită, la rîndul ei, de Eva, o tînără perfidă, o dedublată înșelătoare, care își urmărește scopul cu mascată viclenie. Eva este tipul perfect al parvenitei care nu se dă în lături de la nimic, își înșală prietenii, binefăcătorii, pentru a ajunge în vîrful piramidei. Ea este un fel de *killer*, un as, cum o numește ziaristul, singurul ce pare a-i fi intuit gîndurile meschine, ascunse sub masca celei mai nevinovate credințe, celei

mai pure comportări. Finalul filmului este tocmai generalizarea temei prezentate: o altă tînără fată, aspirantă la glorie, joacă rolul Evei de la început. Fata se îmbracă în pelerina noii mari vedete — am numit-o pe Eva — și se privește în oglindă, care o multiplică în mii de Eve. *Totul despre Eva* este opera simbolică a mitului vedetei multiplicate.

Dar cît de comică poate apărea lumea acestui mit într-un film ca *Bugsy Malone*, unde vedeta, cîntăreața de local, vampa și toate personajele șablon sînt parodiate, sau în *Mică romanță*, în care, prin tînărul erou, „bolnav" de cinema, admirator al lui Bogart (îi „imită" gesturile și replicile, însă într-un fel distanțat, ironic), „se demitizează" în chipul cel mai „pur", cel mai curat și adolescentin, însăși Vedeta clasică și mai ales legenda ei! Fără îndoială, „noile valuri" ale cinematografului actual dau jos de pe piedestalele lor pe toți Adamii și pe toate Evele care au configurat mitul vedetei clasice. Există azi o tendință de a impune *antivedete*, de a da o replică vedetismului tradițional. Deja se poate spune că s-a consolidat un nou mit al vedetei, un nou stil de joc al ei, și e suficient să ne gîndim la Barbra Streissand, la Betty Middler din *Rose*, tulburătorul film al lui Mark Riedll, inspirat de destinul lui G. Joplin. Vedetele noi nu mai sînt staruri, nu mai strălucesc de frumusețe, dimpotrivă, sînt banale, obișnuite, n-au nimic fotogenic în ele. Vedeta contemporană întruchipează, în general, pe omul de rînd, un personaj oarecare, cu mai mult sau mai puțin farmec, dar uman și firesc. Gene Hackman, Al Pacino, Dustin Hoffman, Woody Allen, Jane Fonda, Sally Field nu mai au nimic din fațada starurilor hollywoodiene, dimpotrivă, sînt replici la ele, un fel de anti-vedete. Aceste vedete refuză parcă spectaculosul, fiind mai apropiate de viață, de adevăr. Ele sînt conștiente, revoltate, și au pe deasupra o libertate de acțiune, sînt relativ independente, căci creează ceea ce simt și cred că este necesar, așa cum o fac Jane Fonda și Robert Redford în special. Aceasta în ceea ce îi privește pe americani, pe un grup foarte restrîns de cineaști de fapt, căci producția comercială își urmează drumul neabătut, ba mai mult, regizori de talent, ca Lucas, prin *Războiul stelelor*, prin efecte speciale, au impus mașinile, roboții etc. ca noi vedete ale cinematografului, ca noua lui mitologie.

În alte cinematografii însă vedeta nu s-a ridicat niciodată deasupra oamenilor, iar mitul ei nu l-a întrecut vreodată pe cel al sportivilor, de pildă. În ceea ce ne privește, nici un actor român n-a cunoscut gloria mondială a lui Năstase sau a Nadiei și asta pentru că, s-o recunoaștem, nici filmele nu l-au impus, cineaștii n-au profitat de marele talent al unora dintre actorii noștri.

Fără îndoială, ne referim la *mitul pozitiv al vedetei*, al artistului de valoare, nu la cel bombastic, pe care îl impune și îl întreține industria cinematografică, tentată în scopurile ei să facă zei și staruri din mediocrități, din exemplare umane artificiale, confecționate. Căci actorul adevărat nu s-a considerat niciodată un om deasupra oamenilor, dimpotrivă, el a coborît de pe soclul „gloriei" în mijlocul acestora. În filmul iugoslav, cu titlu semnificativ, *Mirosul florilor de cîmp*, întîlnim tocmai povestea unei mari vedete, care, în preziua unei premiere, sătulă de lumea falsă în care trăia, de linguşitorii din jurul său, fuge printre oameni, dispare fără urmă, „coborînd" din universul de mucava în viață, în lumea simplă, a satului natal, pe care o uitase, cum uitase și de „mirosul florilor de cîmp". Iar ca o *ars filmica* a mitului pozitiv al vedetei trebuie considerat filmul lui Gleb Panfilov *Începutul*, care, cum am mai arătat, e mai mult decît un crez artistic, o concepție națională despre arta spectacolului și actor, e un adevăr de viață, un fapt istoric semnificativ transpus în lumea valorilor estetice: așa cum Ioana D'Arc este mitul omului de rînd devenit simbol al luptei maselor populare pentru dreptate, tot astfel eroina filmului, interpreta Ioanei, în filmul din film, este mitul omului simplu devenit vedetă autentică, neconfecționată, vedetă vie, neartificială, aleasă dintre oameni, dînd artei filmice, regizorului, echipei de filmare din experiența ei de viață, de muncă, și, în fine, întorcîndu-se în mijlocul oamenilor îmbogățită cu o experiență estetică, pentru a-i îmbogăți la rîndu-i.

O NOUĂ „VÎRSTĂ DE AUR"

În mitologie, în reprezentarea timpului mitic, eshatologia și cosmogonia, după Eliade[107], Haosul și Vîrsta de Aur, după Caillois[108], sînt două aspecte antitetice, care, uneori, se amestecă, se întrepătrund, se presupun, alteori, se opun categoric, se resping reciproc. Aceste două fețe ale aceleiași realități mitice l-au obsedat dintotdeauna pe omul istoric și au pătruns și s-au prelungit și pînă azi în miezul lucrurilor, în istorie, și chiar se află în viitorul civilizației noastre. Sfîrșitul lumii este asociat cu începutul ei, cu crearea din nou a lumii, după cum haosul este matca cosmosului, dezordinea din care apare ordinea. Vîrsta de Aur, paradisul terestru, beatitudinea originii, a începuturilor, se află nu numai în trecut, dar și în viitor. Nostalgia unei noi ere de aur n-a încetat nici o clipă, iar concepția despre vîrsta comunistă e o încercare de a transpune în istorie, în practică, această nostalgie para-

disiacă, această stare a copilăriei omenirii. Revoluția are tocmai o asemenea misiune, de a aboli haosul, de a nimici complet ruinele și rămășițele vechiului și de a instaura un nou început, o nouă eră a raiului terestru. Teoria despre „sfîrșitul lumii", în acest sens, nu este decît *„prefigurarea unei cosmogonii a viitorului"*, care presupune însă cunoașterea perfecțiunii cosmogonice inițiale, a paradisului originar, înseamnă cunoașterea și a ceea ce va urma după sfîrșitul lumii, după nimicirea radicală a haosului care s-a reinstaurat treptat-treptat de la facerea lumii. Pînă în secolul nostru și, mai exact, pînă la apariția spectrului atomic, omenirea privea cu un fel de optimism sfîrșitul lumii, căci acest moment se identifică cu un nou început, așa cum este considerat la mai toate popoarele mitul Anului Nou. Sărbătoarea sfîrșitului înseamnă de fapt sărbătoarea unui nou început, a unui început ideal însă, asemenea începutului originar...

Aproape nu există popor care să nu fi reflectat — în plăsmuiri mitice — la întemeierea și căderea lumii, la originea și la sfîrșitul ei, care să nu fi privit cu nostalgie și care să nu fi visat la nașterea unei noi Vîrste de Aur, la crearea unui nou început, asemănător celui inițial, fabulos. „Ciclul Novăceștilor" din mitologia românească, bunăoară, păstrează o versiune extrem de originală, consemnată de Nicolae Densușianu în *Dacia preistorică*, despre geneza lumii, sfîrșitul ei și nostalgia unui nou început. E vorba însă, așa cum am avut prilejul să arătăm pe larg[109], de o variantă a mitului cosmogonic și eshatologic specifică modului autohton de plăsmuire, de concepere în fond a vîrstelor lumii. Dar orice variantă am considera, atunci cînd avem în vedere doctrinele mitologice fundamentale ale popoarelor, începînd cu cele grecești (și chiar cu cele savante ale unor Hesiod, Heraclit sau Empedocle), cu cele egiptene, indiene, mesopotamiene, israelite și pînă la doctrinele civilizației precolumbiene, vom întîlni aceeași „obsesie" referitoare la veșnica creație, deteriorare, nimicire și creare din nou a universului. Mitul perfecțiunii începuturilor însă este atestat cu claritate indiferent de particularitățile doctrinelor. Peste tot aproape întîlnim variante originale ale lor, dar fără excepție, prima vîrstă este aceea a beatitudinii, a paradisului primordial. Vîrsta de Aur, copilăria lumii (pentru Freud timpul paradisiac, începutul beatific al omului se află numai în stadiul prenatal sau în perioada care premerge înțărcarea pruncului), corespunde, cum spune mitul novăcesc, unei lumi ce nu cunoaște truda, banul, în care omul are totul de-a gata, o lume fără comerț, exploatare, război. Este împărăția lui Saturn (Novac) sau Cronos, paradisul terestru, cînd oamenii au „tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte", cînd sînt și trăiesc asemenea zeilor.

„Dar această lume de lumină, de bucurie liniștită, de viață ușoară și fericită — arată Caillois — *este în același timp o lume de tenebre și de eroare. Timpul lui Saturn este cel al sacrificiilor umane, iar Cronos își devora copiii*".

Haosul conviețuiește cu Vîrsta de Aur, dar în același timp ele se și opun, precum mitul, istoriei, sau visul, stării de veghe. Această dialectică a relației sfîrșit-început, care îmbină în diferite variante mitice, specifice popoarelor, creația lumii, perfecțiunea începuturilor cu sfîrșitul lumii, fie prin foc (Heraclit), prin potop (Platon), fie prin conflagrații și diluvii (Aristotel), este înfățișată, în schimb, liniar și ireversibil de către viziunea iudeo-creștină, care concepe un sfîrșit unic, așa cum cosmogonia a fost unică, și un paradis ceresc definitiv, recreat, în urma catastrofei, după chipul și asemănarea începutului pur și neîntinat, plăsmuit de Dumnezeu! Sfîrșitul lumii este precedat însă de domnia lui Anticrist, de răsturnarea tuturor valorilor, de întoarcerea la haos, care anunță venirea lui Cristos, victoria lui finală, cu judecata de apoi și fericirea veșnică, milenaristă...

Acest „sindrom apocaliptic" este extrem de viu reflectat în cinematografia occidentală, care prin Coppola definește chiar momentul: *Apocalypse Now*. Eshatologia iudeo-creștină s-a construit, bineînțeles, în afara pericolului termonuclear, a spectrului unui iminent sfîrșit atomic al lumii, pe cînd cinematograful trăiește în „plasa" acestui spectru. „Apocalipsa" lui Ioan este o viziune naivă, poetică a sfîrșitului lumii, pentru că este urmată de promisiunea fericirii, a pămîntului făgăduinței, a vieții veșnice. În schimb, expresiile filmice ale fricii atomice în lumea modernă nu mai sînt urmate de nici o promisiune, ca în *Ultimul țărm*, *Planeta maimuțelor*, *Sindromul* etc. Scriind despre tema „sfîrșitului lumii" în arta modernă, Eliade arăta: *„În conștiința occidentalilor, acest sfîrșit va fi radical și definitiv: el nu va fi urmat de o nouă creație a lumii"*[110]. Nu întîmplător s-a tot vorbit de moartea artei, de distrugerea limbajului artistic, de regresiunea către haos. Dacă în arta plastică sau literatură aceste fapte par depășite azi, adevărații artiști aducînd ceva în loc, distrugînd trecutul pentru a crea un nou început, dacă totodată arta modernă și-a redescoperit originile în tradițiile primitive, nu același lucru se poate spune despre cinematograf, care, în locul unei revoluționări autentice, a pus evaziunile sale de tip *retro* sau *sci-fi*. *Alien*, *Meteoritul*, *Războiul stelelor*, *Superman*, *Imperiul contraatacă* nu sînt decît promisiuni naive, victorii ale Binelui în luptă cu un Apocalips de basm, pueril, schematic. „Speranța" pe care o aduc lumii aceste filme, „salvarea" pe care o oferă omenirii

cinematograful comercial (peste 95% din producția de filme), nu constituie decît false „făgăduințe".

Filmul autentic, foarte rar finanțabil, reușește — prin mijloacele sale realiste, prin atitudinea vie, critică, polemică a cineastului, prin problematica gravă sau prin viziunea sa parodică, comică, grotescă — să demitizeze „soluțiile" comerciale, iluziile, ispitele și miturile false ale unei societăți în criză, ale unei civilizații în care totul se vinde și se consumă! Filmele lui Fellini sau ale lui Buñuel, mai ales, reușesc să surprindă cu un ochi lucid, critic, prăpastia dintre visul unei prosperități burgheze, al unei „morale" religioase (găunoase) și realitatea propriu-zisă, crudă și amară (ca în *Amarcord*, ca în *Nazarin*), contradicția puternică dintre o aristocrație care visează o nouă Vîrstă de aur a plăcerilor (ca în *La dolce vita*), dintre o lume a bisericii falsă, care promite fericirea de apoi („spectacolul" religios, miracolele mistice à la Jim Jones din *Ziua lăcustei*), și adevărul crunt, cumplit al vieții de acum și aici (ca în *Los Olvidados*). Sau în *Viridiana*, unde Buñuel izbutește o satiră la adresa credinței, a misticismului care conviețuiește cu haosul și desfrîul: vocația mistică a eroinei este degradată de faptele enoriașilor, ale cerșetorilor, de viața însăși, opusă credinței, care o pervertește pînă la urmă, înlocuind „paradisul promis" cu viciul existent. În filmele valoroase pe tema „promisiunilor" religioase, a miracolelor făgăduite lumii, sfîrșitul este iminent, căci domnia lui Anticrist amestecă întunericul cu lumina, Haosul cu Vîrsta de Aur, iar acest fapt apare fie ca un spectru apocaliptic (cum e finalul din *Ziua lăcustei*), fie ca un mit modern, parodiat de filme ca *În numele Papei rege*, *Miracol la Milano*, fie că e tradus în parabole semnificative, precum o face același Buñuel în *Îngerul exterminator*, poate cea mai mare metaforă eshatologică anticreștină. Desigur, un înger care extermină este un spectru apocaliptic, nu un act revoluționar, izbăvitor, care promite o continuare, o nouă creație a lumii. Sfîrșitul pare aproape, pesimismul omului occidental este cosmic, ca în viziunea lui Kubrick din *Odiseea spațială, 2001*, fără speranță, ambiguu, fără deschiderea umană, fără mesajul omului care se regăsește pe sine, cum se întîmplă, în schimb, în tulburătorul *Solaris*.

Omul modern a văzut întotdeauna în civilizație, în cuceririle ei spectaculoase, o nouă Vîrstă de Aur a omenirii, a văzut în „Lumea nouă" — America — un pămînt al făgăduinței, un Eldorado, un Eden terestru, dar, ca în *Emigranții* și *Lumea nouă*, ca în *America, America* etc., nu a găsit decît un mit, cu care nu se putea nici hrăni, nici încălzi sau acoperi, mitul unei noi Vîrste de Aur aflate... *La Est de Eden !*

Evident, realitatea, chiar simpla ei privelişte, reuşeşte să spulbere aceste mituri ale civilizaţiei, respectiv ale evadării. În capitalism, în „lumea făgăduinţei", muncitorului nu îi este asigurată nici piine, darămite ciocolată?! Ciocolata este o iluzie, o „fata morgana", lumea inaccesibilă oamenilor nevoiţi să trăiască în cotețe, precum găinile, şi să privească prin plasele de sîrmă dincolo, la lumea deliciilor, la iubirea paradisiacă, la viaţa fără de griji a celor pentru care ei muncesc din greu. În *Pîine şi ciocolată*, ca şi în *Clasa muncitoare merge în paradis*, întîlnim parcă spectrul eminescian din *Împărat şi proletari:*

„Cînd ştii că visu-acesta cu moarte se sfîrşeşte / Că-n urmă-ţi rămîn toate astfel cum sunt, de dregi/ Oricît ai drege-n lume — atunci te oboseşte/ Eterna alergare... şi-un gînd te-ademeneşte: / «Că vis al morţii-ererne e viaţa lumii-ntregi».

Aici — mizeria, dincolo — neantul; aici — spectrul atomic, apocaliptic, dincolo — moartea eternă, sfîrşitul care nu va fi urmat de nici un nou început. Aici este Massa, eroul lui Elio Petri, un muncitor zdrobit, un sclav înnebunit, o maşină care se uzează, care produce în neştire piese, şi cînd s-a uzat este aruncată la lada de gunoi, iar dincolo este „Paradisul", marea parabolă a proletariatului: dincolo de zidul pe care îl împinge Militina (un fost campion al producţiei, aflat acum la casa de nebuni), un zid imaginar, desigur, şi pe care, în final, îl visează Massa — un viitor Militina, căci în fiecare Massa se află un Militina — , nu este decît ceaţă, în spatele zidului nu există decît aceeaşi ceaţă, aceeaşi beznă, acelaşi neant. *„În ceaţa aia eram noi"*, spune Militina. Într-adevăr, obişnuindu-te cu ceaţa, cum face Massa, nu observi decît aceiaşi oameni, masa de exploataţi. Deci dacă dai zidul la o parte şi treci dincolo, ce te aşteaptă? Acolo (înţelege oare Massa?), nu este raiul, nu este paradisul, nu este o nouă Vîrstă de Aur, ci acelaşi iad de aici, acelaşi spectru apocaliptic, aceeaşi pietrificare, *„unul în sclav, altu-mpărat"*. Istoria este parcă oprită în loc, sfîrşitul lumii nu prevesteşte decît neant sau, mai cumplit, o nouă „Vîrstă de Iad". Fără îndoială, pentru robi, pentru proletari, căci pentru împăraţi prevesteşte aceeaşi eternă Vîrstă de Aur, acelaşi mit al abundenţei.

Puterea capitalistă însă, ca să evite chiar şi ideea unei revoluţii sociale — revoluţia fiind singurul act politic în stare a „depietrifica" milenaristul raport Nord-Sud — , face din această abundenţă un mit modern universal, accesibil tuturor, o lume a făgăduinţei. Ceea ce însemna pentru debutul civilizaţiei mitologia aurului, acea *Goană după aur* parodiată şi nu prea de Chaplin, căci filmul nu spulberă iluzia unei noi Vîrste de Aur, prin spectrul îmbogăţirii peste noapte, înseamnă azi mitul „societăţii de

consum", imaginea fabricată a unor căi multiple de acces la consum, a unor posibilităţi egale de a vinde şi a consuma, de a atinge huzurul, standardul cel mai înalt de viaţă într-un timp foarte scurt, de a deveni din ultimul pauper cel dintîi magnat, de a găsi acum şi aici paradisul terestru şi a trăi în el ca o vedetă hollywoodiană sau ca *Un rege la New York*, ca să folosim tot o imagine chapliniană, un film a cărui viziune se referă de data aceasta direct la mitul unei noi Vîrste de Aur specifice lumii capitaliste: societatea de consum. Indiscutabil că această „societate" îşi găseşte modelul cinematografic în utopia hollywoodiană şi în tradiţia ei, în nenumăratele producţii care glorifică standardul de viaţă american, lumea artificială de puf şi şampanie, în care oricine este sau poate deveni vedetă sau miliardar şi unde toate problemele pămîntului se reduc în general la intrigi amoroase sau familiale, ca în confecţionatul serial *Dallas*, poate imaginea actuală cea mai mitizantă a societăţii de consum în variantă americană.

Fără a mai insista însă asupra acestui aspect — uşor identificabil în produsele de serie ale cinematografului comercial —, vom distinge totuşi diferite abordări ale temei „visului american", de la imaginea mitică a „Lumii Noi" la aceea negmitică, demascatoare, ca în *Paradisul*, de la filmele lui Chaplin la *Sperietoarea*. Între vis şi realitate există deseori o prăpastie, iar această stare de fapt reuşesc să o reflecte doar filmele profund realiste, pretudindeni existente în lume, şi ar fi de reamintit aici *Pămîntul făgăduinţei*, *Reconstituirea*, *Proprietate condamnată*, *Călăuza*, *Unde apa e limpede şi iarba verde*, *Viaţă dificilă*, *Omul de marmură*, *Dodes'ka'den*. Odată cu citarea unor filme socialiste importante, trebuie spus că, în acest caz, viziunea asupra mitului unei noi Vîrste de Aur suferă o schimbare radicală.

Neîndoielnic, pe cît de pesimiste şi nihiliste sînt unele viziuni cinematografice occidentale, pe atît de pline de speranţă sînt, în ultimă instanţă, viziunile cineaştilor din ţările socialiste. Aici ar fi de distins însă două aspecte: existenţa unui optimism realist şi aceea a unui optimism excesiv, abuziv, mitizant, care prezintă deci societatea socialistă şi comunistă în chip idilic. Într-adevăr, în viziunea futurologică marxistă, la originea acestei societăţi stă *mitul* Vîrstei de Aur, dar la capătul spiralei istorice se află o *nouă* Vîrstă de Aur, care înseamnă de fapt dispariţia *practică* a Mitului, a reflectărilor denaturante, a imaginii utopice a viitorului omenirii, şi apariţia fericirii ca existenţă şi devenire *reală*, *vie*, *istorică*, *concretă*, *negmitică*. Marx a coborît deci mitul Vîrstei de Aur pe pămînt, l-a transpus din fantezie în viaţă, creînd o imagine realistă a societăţii viitorului, unde probabil că omul

nu va mai avea nevoie de „mituri", de „iluzii" şi de tot felul de droguri spirituale ale alienării moderne, căci viaţa lui va fi plină, bogată, o Vîrstă de Aur adevărată. Cum se reflectă însă această viziune în realitatea cinematografică?

Pornind de la distincţia operată mai sus, evident că pot fi cu uşurinţă opuse unele filme realizate în urmă cu trei-patru decenii altora mai noi (în special celor sovietice sau poloneze), a căror viziune despre viitorul omenirii, despre o nouă Vîrstă de Aur a ei, nu mai este atît de idealizat optimistă, de legendară, nu mai are acea aură a victoriei definitive a binelui, a dispariţiei marilor frămîntări istorice, a rolului profetic şi a funcţiei soteriologice a proletariatului ci, dimpotrivă, a suferit modificări serioase impuse de realitatea contemporană, de noile adevăruri social-politice, de noua ordine (sau dezordine) economică mondială, de apariţia în sînul mişcării comuniste a unor tensiuni şi structuri şi chiar pături sociale care contravin idealurilor luminoase, cum ar fi aşa-zisa „burghezie socialistă" şi „morala" ei. Filme ca *Premiul*, *Călăuza*, *Omul de marmură*, *Femeia străine*, *Fără anestezie*, *Siberiada*, *Moscova nu crede în lacrimi* şi multe alte pelicule de actualitate încearcă şi reuşesc să privească realitatea în faţă, să o analizeze „fără anestezie" şi să-i pună un „diagnostic" cît mai exact, cît mai realist. Fără să lipsească optimismul, speranţa, din structura unor asemenea filme, totuşi dominanta este dată de întrebările dramatice, chinuitoare, pe care şi le pune omul în acest moment de răscruce a lumii, de crize şi încordare internaţională, cînd condiţia umană pare mai ameninţată ca niciodată. Idealurile demagogice — mitologia fabricată a eroului cu o mie de vieţi, utopia făgăduinţei, a unei noi Vîrste de Aur unice, a existenţei planetare a unei singure lumi a egalităţii şi păcii în care va triumfa uşor şi neîntîrziat, pretutindeni, comunismul — prezente în unele filme ale anilor '50 mai ales, sînt înlocuite, aşadar, de pulsul autentic al vieţii, de viziunea realistă asupra istoriei şi asupra contemporaneităţii.

Chiar şi filmele anumitor cinematografii — asiatice mai ales — , care priveau uneori atît de roz, de unilateral lucrurile, care adesea deformau adevărul înecîndu-l într-un ocean de optimism prefabricat, care prezentau realitatea ca pe o *„artă a fericirii"* (A. Moles), au devenit mai fireşti, mai nuanţate, mai dialectice. Surogatele cinematografice ale epocii respective despre o nouă Vîrstă de Aur a omenirii, văzută ca un Prezent de Aur, semănau, într-un fel, cu acele producţii propagandistice de tipul *Triumful voinţei* sau *Olimpiada*, în care — întrucît era nevoie de o mistică pentru popor — se făcea elogiul „veşnicei Germanii", a acelei *das Rassenseele*, se reînviau modele milenariste, cum este

mitul rasist al „arianismului", pentru a se crea o nouă epocă de aur și un tip nou de om pornind de la „un nou mit de viață" (Rosenberg). Nu se poate spune că, deși existau clare deosebiri — de conținut, în primul rînd — între aceste două tipuri de *ersatz*-uri cinematografice, ura față de alte națiuni sau rase nu s-ar fi transmis aproape tot atît de puternic spectatorilor!

În viziunile lor mai noi însă, cum spuneam, cineaștii chinezi sau coreeni au adus schimbări substanțiale, adaptarea la realitate fiind prin ea însăși un cîștig, o speranță. Noua orientare, noua atitudine față de istorie, de civilizația contemporană și problemele ei dramatice, constituie totodată o atitudine demitizatoare față de înțelegerea utopică a unei noi Vîrste de Aur comuniste. În *Premiul*, de pildă, se face o analiză lucidă, emoționantă în același timp, a felului cum se desfășoară concret construcția socialistă sovietică, în vederea atingerii idealului comunist, reliefîndu-se cu realism, convingător, că drumul de parcurs este încă lung și că la noua Vîrstă de Aur nu se poate ajunge prin false „premii" și „prime", ci prin responsabilitatea fiecăruia și prin muncă conștientă, cu adevărat eroică. După cum, la acest ideal nu se poate ajunge nici prin „concursuri", „croaziere" și „escapade"—ca să folosim titlurile unor filme românești, a căror temă comună, aceea a clasicei „călătorii", este un prilej incitant de a dezvălui parabolic și parodic anumite tare, metehne ale societății noastre, în contrast cu multiplele aspecte luminoase, pozitive ale acesteia.

Pulsul vieții este atît de prezent în astfel de filme, implicarea cineastului socialist este atît de puternică (orice artist autentic poartă cu el suflul realității în care trăiește) încît tema lor, oricît de utopică și ideile oricît de teziste, suferă totuși o influență binefăcătoare, realistă. Și *Siberiada* poate fi un astfel de exemplu deosebit: privită din perspectivă istorică, mitologia siberiană, „vîrsta" de unde începe „lumea", izbutește să proiecteze în conștiința spectatorului imaginea unui viitor luminos tocmai printr-o înțelegere dialectică, profund realistă a trecutului. Dar acest lucru se poate observa și în filmele istorice propriu-zise, unde ideologia de azi a cineastului și concepția lui despre mîine se răsfrîng în ideile eroilor, ca în *Han Asparuh*, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, sau ca în filmele despre actualizarea unor eroi istorici, ca, de pildă, *Începutul*, nemaivorbind de peliculele care văd retrospectiv momentele utopice ale istoriei, care privesc trecutul cu gîndul la o viitoare Vîrstă de Aur. În *Falansterul*, bunăoară, o realizare originală, meritorie, dar contradictorie, întîlnim următorul paradox: temperamentul pătimaș al regizorului, amprenta labirintică a realității pe care o imprimă se întrepătrund cu puritatea subiectului; altfel spus, Haosul repre-

zentării artistice (redat mai ales prin mișcările turbulente de aparat și prin „disonanțele" benzii sonore) se amestecă cu Armonia, Utopia, cu Vîrsta de Aur visată de românul Theodor Diamant și tovarășii lui, dorind să pună în practică, în condiții istorice vitrege, visul cel mai de preț al omenirii, al idealiștilor mitologiilor primitive și moderne, și mai ales al utopiștilor. Filmul transmite o stare estetică oarecum confuză, suprapusă peste o stare pură, utopică. Ideea de bază pare a fi aceea de a crea cinematografic „portretul" Vîrstei de Aur. De fapt mai mult se vorbește despre acest mit, amintindu-se de zeci de ori expresia „vîrsta de aur". T. Diamant, în spiritul lui Fourier, pînă la un punct, vrea să realizeze la Scăieni (asemenea tinerilor eroi *hippy* din *Pajiștea* fraților Taviani) o comună utopică, o Vîrstă de Aur, unde toți să muncească pămîntul în comun, să se bucure egal de roade și să trăiască precum în Eden. Așadar, o prefigurare a *„societății ce de sine se chiverniseşte"*, a *„asociațiunii de oameni liberi"* care își împart roadele după *„talent, muncă și capital"*. Evident, este un mit al lumii moderne, căci lumea modernă are nevoie de idealuri, de iluzii, pe care și le hrănește actualizînd vechile mituri. Pentru socialiștii utopici, mitul cetății ideale constituia tocmai o astfel de sursă inspiratoare. În viziunea sa, Savel Stiopul, ca și frații Taviani, ca și alți regizori ce au abordat această temă, încearcă să pună teoria în practică: îi vedem pe intelectuali, pe muncitori, țărani, femei, bătrîni, copii, tineri veniți de pretutindeni, muncind cot la cot pămîntul sau învățînd laolaltă. Deci un mit străvechi, al Vîrstei de Aur, prin intermediul unui fapt istoric (Comuna din Scăieni, „Falansterul" lui T. Diamant), devine un mit modern al „cetății ideale", al societății viitoare, al comunismului, o prefigurare, de fapt, pentru că în realitate (a se vedea finalul filmului) încercarea utopiștilor români este înăbușită în sînge.

De altfel orice utopie a eșuat în practică (și utopiștii din *Pajiștea* sînt alungați de proprietarii „pămîntului făgăduit"), a fost pînă acum contrazisă de faptele istoriei și e greu de crezut că vreo societate omenească a trăit cu adevărat sau va trăi într-o fericire absolută, edenică. Raiul, Vîrsta de Aur, există numai în închipuirea oamenilor, în fantezia lor, iar întoarcerea la puritatea începuturilor sau crearea din nou, în viitor, a acestei „lumi beatifice" nu înseamnă decît evadarea dintr-un prezent tensionat, adesea confuz, în criză, în derută. Idealul acestei „vîrste" există însă și trebuie să existe, fără ca societatea socialistă să facă din el un mit, ci o realitate, un adevăr de viață, adică să treacă de la vorbe la fapte, de la teorie la practică. *„Ne-am săturat de atîta perfecțiune* — spune un personaj din filmul românesc « *Probleme*

personale» — e timpul să mai și muncim". Păcat că acest film nu depășește o valoare artistică medie, pentru că, altfel, ideea lui centrală, aceea de a demitiza utopia unei societăți absolut perfecte, „succesele" tipărite sau masificate fără acoperire în fapte, cultul unor șefuleți etc., ar fi căpătat o forță mai mare, ar fi trecut dincolo de schemă, de șablon. Lipsa unui stil unitar, oscilația între „document" și „stări" căutate, calofile, nu au creat acea tensiune necesară care desparte vorbele de fapte, care face să existe o prăpastie între propaganda demagogică și realitatea crudă, tragică uneori (iar filmul are multe secvențe ce ar fi putut deveni asemenea centri dramatici), care să-l încarce cu acea viziune lucidă, demascatoare, dar și creatoare în același timp (așa cum se întîmplă în *Premiul*, de pildă); filmul alunecă uneori în umor ieftin, transformînd lucruri, inițial grave, îndrăznețe, în clișeu. Desigur, o astfel de temă se preta la o abordare parodică, lucru pe care îl realizează cu mai mult succes filmul *Escapada*, un fel de cacealma a lanțului slăbiciunilor, a cercului vicios, a coincidențelor devenite „ticuri" ale realului, care surprinde logica insidioasă, deghizată a rotirilor în funcții, făcute parcă arbitrar, la bunul plac al unora, ce arată în postură de „oficiali" într-un fel și cu totul altfel cînd sînt în „escapade". Tratarea parodică face ca prăpastia dintre mitul unei societăți ideale, a cărei fațadă e poleită cu aur, dar conținutul lipsește (așa cum în *Probleme personale* se dovedesc a fi „realizările" prezentate unui tovarăș „de la județ", cu prilejul vizitei lui într-o uzină, sau cum i se povestește că s-a întîmplat cu oile spălate cu alba-lux, care au murit apoi toate pe altarul perfecțiunii iluzorii), și realitatea ca atare, faptele care demască automulțumirea și iresponsabilitatea, așadar, prăpastia dintre adevăr și fals să iasă cu mare „spectacol" în evidență.

În acest sens, exemple remarcabile ne oferă și „noul val" al școlii maghiare. Filme ca *Martorul*, *Sabia*, *Meciul*, *Cioburi*, sau ca cele mai des pomenite de noi *Și vrabia e o pasăre*, *Șapte tone de aur*, cît și multe altele, pot fi considerate modele ale demitizării în cheie parodică a utopici, a societății ideale în care toată lumea, ca în viziunea lui Hintsh, trăiește precum în rai și unde orice încercare de a munci se pedepsește cu trimiterea într-un lagăr „de odihnă forțată": numai că eroul, trezindu-se din visare (convenția visului e folosită într-un fel în maniera chapliniană), redescoperă o realitate parcă și mai crudă, într-un contrast nemilos cu Vîrsta de Aur visată, ceea ce îl face să vrea — într-un final sugerat — să-și pună capăt zilelor. Trezirea la realitate, pentru un om care este îndobitocit cu promisiuni edenice, poate avea un asemenea efect nedorit. Sau poate înnebuni un om, așa

cum se întîmplă cu eroul din *Sabia*, care, din dragoste pentru țară, cumpără din străinătate, cu ocazia unei licitații, o sabie maghiară de o mare valoare istorică, dîndu-și toți banii, vînzîndu-și și mașina, pentru ca întors acasă cu prețiosul obiect să aibă surpriza de a constata că gestul său patriotic e luat de toată lumea în derîdere, e considerat o trăsnaie, orice demers pe care îl face spre a dovedi contrariul terminîndu-se cu un eșec, viața lui devenind astfel un chin: își dă demisia din slujbă, familia i se destramă, ajunge ultimul dintre oameni. Dar o conjunctură politică favorabilă, un eveniment neașteptat face ca lucrurile să se schimbe peste noapte, concepția asupra istoriei patriei devine alta și omul nostru și sabia lui ajung dintr-o dată în prim-plan. Această „reabilitare", ca și în *Martorul*, un film despre un erou al anilor '50, se face însă cu prețul mutilării conștiinței unui om, care a crezut toată viața în făgăduința unei „lumi noi", în idealul comunist, care și-a sacrificat totul în numele patriei, ca să constate totuși cîtă distanță există încă între vorbe și fapte, între realitate și mitul ei fabricat, artificial. *Sabia* încearcă să ridiculizeze falsul patriotism și falsele idealuri, adevăratul patriotism fiind privit de unii ca o aberație, ca o nebunie, ca și cinstea, conștiința sau sinceritatea — „abateri de la normal".

Dar față de socialismul utopic, realitatea pe care o prezintă aceste filme apare ca o întoarcere la Haos, nu la Vîrsta de Aur. Parodiind utopiile vieții socialiste, miturile din jurul falselor valori etc., asemenea opere cinematografice au un rol purificator, satira, critica socială fiind prin definiție mijloace eficace, vii, realiste, puse în slujba adevăratei Vîrste de aur. Și înțeleptul Gonzalo din piesa lui Shakespeare *Furtuna* era luat în derîdere de supușii lui Antonio, ducele naufragiat, cînd încerca să arate ce-ar face el din ostrovul unde se aflau (*„Și epoca de aur aș întrece-o !"*). Ca și în finalul mitului nostru novăcesc, ca și în visurile utopiștilor, Gonzalo „pe toate le-ar întoarce cu susu-n jos", n-ar îngădui nici un negoț, nici o numire în slujbă, nimeni n-ar munci, nimeni n-ar trăda, fura, ucide, toți ar fi niște trîntori hrăniți de „darnica natură", care și-ar revărsa în neștire belșugul nesecat. Numai că spiritul lui Shakespeare — prin replici contrapunctice, ironice — parodiază mitul cetății ideale închipuite de acest personaj, care sfîrșește prin a fi incoerent, contradictoriu și a fi adus la realitate. Reiese că Vîrsta de Aur este un mit contrazis la tot pasul de fapte, de mecanismul istoric. Acest mit își justifica valabilitatea atît timp cît natura era văzută ca o sursă inepuizabilă, de hrană, de energie, de materii prime. Epoca noastră dovedește însă contrariul: natura este epuizabilă, sursele ei sînt limitate. *„Vîrsta de Aur" devine deci un ideal al trudei*

omenești, al dezutopizării lumii, al efortului cu adevărat eroic al tuturor creatorilor de bine, un ideal realist, întemeiat pe fapte, nu pe iluzii, un ideal al revoluției, al revoluției nestinse, netrădate.

REVOLUȚIA

În 1927, cînd lucra la *Vechiul și noul*, cînd finisa *Octombrie* (cunoscut și sub titlul *Zece zile care au zguduit lumea*), cînd terminase deja *Greva* și inegalabilul *Crucișătorul Potiomkin*, filme vibrînd patetic de suflul Revoluției, tînărul Eisenstein, de numai 29 de ani, dar avînd o experiență uriașă, unică, experiența unei generații care trăia la granița dintre Haos și speranța unei noi Vîrste de Aur, dintre sfîrșitul unei lumi și un nou început, îi mărturisea lui Moussinac, aflat în toamna acelui an la Moscova:

„Oare cum aș putea ca artist să exprim alte lucruri, și cu o mai mare libertate, despre viața la care iau parte cu tovarășii mei și despre emoția pe care o încerc? Nu sînt membru al partidului comunist, dar asta nu înseamnă că trebuie să refuz să înfățișez pe ecran tot ce simt ca putere de acțiune și de voință a maselor care au făcut și continuă să facă revoluția; nu pot refuza să exprim sentimentele și ideile de care noua Rusie e atît de plină. Nu se cuvine oare ca artiștii să zugrăvească epoca în care trăiesc? Dar în U.R.S.S. nu există nimic altceva de exprimat în afară de timpurile revoluționare" [111].

Această profesiune de credință, adevărată *ars filmica* a marelui regizor și a generației lui, a tînărului cinematograf sovietic din acei ani de foc, conține, în esență, atitudinea mitică, prometeică a artistului revoluționar față de evenimentele istorice la care lua parte, față de idealurile unei lumi noi cu care se identifica. Decretul lui Lenin din august 1919 care stabilea că *„dintre toate artele, pentru noi cinematograful este cel mai important"*, avea să dea un impuls nemaipomenit cineaștilor, avea să ducă la crearea, la nașterea și afirmarea acelui moment singular din istoria cinematografului numit „explozia sovietică", la acea mișcare cinematografică pusă în slujba Revoluției, devenită una cu ea, evocînd-o, aureolînd-o, monumentalizînd-o patetic.

„Explozia sovietică", în fruntea căreia se afla o pleiadă de tineri cineaști remarcabili, ca Eisenstein, Pudovkin, Tissé, Dziga Vertov, Kuleșov, Dovjenko, Aleksandrov, Kozințev și alții, este cea dintîi mare mișcare cinematografică, rămasă unică în felul ei, simbol mereu emulator, punct de referință fundamental, care a făcut din tema Revoluției un mit pozitiv, care a dat faptelor și evenimentelor istorico-politice o aură legendară, epopeică, creînd o adevărată metaforă revoluționară a puterii populare, a dictaturii proletariatului, a maselor ajunse să țină frîiele Istoriei.

Revoluția este privită de acești cineaști valoroși — care au evocat-o în filme memorabile: cele ale lui Eisenstein mai suspomenite; *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului*, *Urmașul lui Gengis-Han*, *Mama*, *Arsenal*; apoi, la puțin timp după apariția vorbitorului, *Șciors*, *Dezertorul* sau *Ceapaev*, *Lenin în Octombrie*, *Omul cu arma*, *Cei din Kronștadt* sau *Trei cîntece despre Lenin* — este deci privită, de acești adevărați revoluționari romantici, ca un mit al unei noi Vîrste de Aur, ca o nouă facere, ca un început de eră nouă, ca o poartă spre fericirea terestră, ca o nouă cosmogonie, ca un început de Lume Nouă, cu adevărat solară, luminoasă, ca un pămînt al făgăduinței, real, concret, istoric, la care au acces mulțimile, întregul popor.

De altfel, e o „privire", în general, prin ochii acestui unic erou: *poporul*. Toate filmele, mai ales cele din faza inițială a „exploziei", marchează prin acest personaj colectiv, cum au făcut-o de fapt și celelalte arte, în special literatura, tocmai momentul de răscruce pe care l-a creat Revoluția din Octombrie în istoria omenirii, cînd, pentru prima oară, masele au cucerit puterea cu adevărat în „a șasea parte a lumii", fiind, totodată, pentru alte popoare, un simbol viu de urmat. Tînăra cinematografie sovietică s-a pus, așadar, în slujba acestui adevăr major al tinerei revoluții, monumentalizîndu-l în ochii spectatorului, mitizîndu-l, în sens pozitiv, cu mijloacele specifice artei filmului, mijloace pe care de fapt atunci le revoluționa, le crea și le aplica întîia oară, nașterea acestui limbaj revoluționar — bazat în esență pe practica montajului — urmînd să influențeze întreaga cinematografie mondială, de la tinerele cinematografii socialiste la cele ale Americii Latine și ale continentului african, în frunte cu cinematografia algeriană, nemaivorbind de unele școli pe care le-a înrîurit direct și le-a dat adevăratul sens de dezvoltare, cum este cea mexicană, de care se leagă însuși numele lui Eisenstein, cel din *Que Viva Mexico !*

Tînăra cinematografie sovietică a legat arta filmului de Revoluție, a susținut-o și a făcut din ea un mit revoluționar. Niciodată un mijloc de expresie atît de avangardist nu s-a mai întîlnit cu o Mare Revoluție, o revoluție a maselor largi, a poporului. Revoluția Socialistă din Octombrie a născut această mișcare, care a cuprins însă toate activitățile artistice, după cum tinerii cineaști, călîți în focul luptei (Eisenstein, de pildă, s-a aflat doi ani în rîndurile Armatei Roșii), și-au pus talentul în slujba ideilor agitatorice pentru a întreține și pe această cale elanul revoluționar al maselor, începînd cu „trenul de propagandă Lenin", prin care un Vertov, Tissé și alți zeci de regizori și operatori răspîndeau cuvîntul Revoluției în toate colțurile imensei țări,

continuînd cu „Kinokii", cei care căutau „să prindă inopinat viața", ori cu „Fekșii", sau cu filmele de montaj, și terminînd cu filmele artistice propriu-zise, cu adevărat revoluționare, mitizant explozive, atît la nivelul mesajului cît și al expresiei cinematografice. Toată această atitudine agitatorică, hrănită de un patos sincer, de un elan pur, de o fervoare a sentimentelor și a ideilor vie, nemaiîntîlnită, era îndreptată, mai mult sau mai puțin conștient, spre un ideal mitic, spre o nouă Vîrstă de Aur, cum spuneam, chiar dacă mințile cele mai luminate erau conștiente că această nouă Vîrstă cobora mitul clasic din cer pe pămînt, transpunea legenda în viață, trecea prin sînge și jertfe, prin jertfe creatoare, cerea muncă și iar muncă, însemna construcție, istorie, o participare largă la făurirea unei vieți noi, o nouă înțelegere a ideii de om, de creație, de societate, așadar, o „întoarcere pe dos a lumii", dar în sens invers visului utopizant al lui Gonzalo, personajul shakespearian din *Furtuna*.

Imaginea care domina în acei ani era aceea de început de nouă lume, de înnoire mitică a realității sau, mai exact, de Nou ce se naște din Haos, de lumină ce se naște din beznă, o imagine a celor *„care luptă pentru nou și a celor speriați de prăbușirea vechiului"*, ca să ne folosim de un articol al lui Lenin apărut la sfîrșitul lui 1917, ce se potrivește de minune magistralei secvențe a asaltului Palatului de Iarnă din *Octombrie*, contrastului dintre elanul revoluționar al maselor și panica celor (în frunte cu Kerenski) *„striviți de rutina capitalismului"*, a celor *„năruiți de puternica prăbușire a vechiului, de zgomotul, de zarva, de haosul, de haosul aparent, provocat de năruirea și prăbușirea edificiilor seculare ale țarismului și ale burgheziei"*.[112]

Într-adevăr, filmele acelor ani, inspirate din realitatea celor *„zece zile care au zguduit lumea"*, redau imaginea formidabil de puternică a luptei dintre vechi și nou, dintre — cum scria Gorki — „zvîrcolirile agoniei" și „zvîrcolirile prin care Rusia încerca să renască", a luptei dintre delir și speranță, dintre apocalips, haos, sfîrșit de lume și început de lume, un nou început, o nouă Vîrstă de Aur.

De altfel, nu numai zguduitoarele imagini ale acestor filme revoluționare — ale căror mesaje sînt izbăvitoare, văd triumful ideilor nobile ale Revoluției — vorbesc despre acest conflict, dar toate scrierile acelor ani, articolele politice, manifestele avangardiștilor (cf. „Manifestul sovietic" în volumul lui Mario de Micheli *Manifeste revoluționare*) sau cele ale constructiviștilor, productiviștilor ori manifestul *„Lef"*-ului redactat de Maiakovski, fără a mai vorbi de romanul sovietic, căruia Revoluția i-a împrumutat suflul ei epopeic, prezintă într-o mare diversitate, într-o

concepție caleidoscopică structurile vizionare ale Revoluției, cu alte cuvinte, prezintă în chip viu, dinamic, conflictual, mitologia unui sfîrșit absolut al lumii (vechi) și începutul unei noi Vîrste de Aur, al unei lumi noi, al unei noi „ordini" sau armonii a istoriei: *„Ordinea în revoluție reprezintă treapta superioară a exploziilor populare haotice, stihinice"*[113] (Lenin). Revoluția a pus totul în mișcare, însă haosului trebuie să-i urmeze ordinea, instabilității trebuie să-i urmeze stabilitatea creatoare. Niciodată, poate, lumea nu a fost atît de *spontan* scoasă din țîțîni de către marile mase, acest „caracter spontan al mișcării" fiind surprins în chipul cel mai autentic de cineaștii „exploziei sovietice", fără ca structurile operei lor să reflecte deformant o latură sau alta a dialecticii realității, tocmai pentru că mitizarea se făcea în direcția revoluționară a acestei dialectici, a unei noi ordini a lumii, a unei noi Vîrste de Aur.

Nu există film al tinerei școli sovietice care să nu transmită acest mesaj, care să nu exprime vibrant speranța unui viitor luminos ca pe un fapt istoric firesc, dialectic, ca pe un capăt logic al unei demonstrații realiste. Chiar și cineaști din vechea gardă, precum Protazanov (*Aelita* sau *Al patruzeci și unulea*), la un moment dat derutați, surprinși de vîrtejul mișcării, al acestei epoci de tranziență dinspre vechi spre nou, au aderat la Revoluție și au fost atrași de limbajul „exploziei sovietice". De altfel, așa cum afirmă categoric Mario de Micheli:

„toți scriitorii și artiștii mișcărilor de avangardă: suprematiști, constructiviști, futuriști, au trecut de partea revoluției, la care a aderat pînă la urmă și Aleksandr Blok, cel mai mare poet simbolist, care scria: « Revoluția este începutul vieții, ca trezește omul la viață, mai ales dacă acesta înțelege să se înroleze în primele ei rînduri: ea îi solicită toate forțele și îi deschide nețărmuritele porți ale cunoașterii, care înainte îi erau inaccesibile ». Se vor alătura revoluției poeții și intelectualii, adepții tuturor tendințelor literare, de la Esenin și Pasternak la Maiakovski și mulți alții, în afară, desigur, de cei care, așa cum e cazul lui Gorki, militaseră cu mulți ani înainte alături de popor" [114].

Într-adevăr, Gorki, încă din 1906, într-o scrisoare pe care i-a trimis-o din America soției sale, vorbea despre devenirea sa ca revoluționar și despre faptul că aprofunda noțiunea de revoluție.[115]

Ceea ce caracterizează însă „noul val" de cineaști și tînăra cinematografie sovietică, diferențiind-o oarecum în contextul acestei *mișcări spontane*, este tocmai vîrsta lor, faptul că „s-au născut" odată cu Revoluția, că sînt rodul, copiii ei, după cum nașterea mitului ei ca mit pozitiv se datorează unor remarcabili regizori precum Pudovkin și Eisenstein, fondatori ai adevăratului cinematograf revoluționar, care, prin mijloace specifice, nova-

toare, au universalizat-o, i-au făcut cunoscute întregii lumi idealurile, cuvîntul, spiritul. În articolul „*Prin revoluție la artă. Prin artă la revoluție*", Eisenstein arăta, cu prilejul împlinirii a 15 ani de la Revoluția din Octombrie[116], că datorează acesteia nașterea sa ca cineast, că întîlnirea cu „arta revoluționară în mers" a însemnat întîlnirea cu „arta ca atare, cu arta *în general*", și că legătura intimă și deplin conștientă cu revoluția s-a concretizat — în munca de creație — prin realizarea unor epopei cinematografice revoluționare ca *Greva* și *Crucișătorul Potiomkin*. Totodată, asemenea opere cinematografice, răspuns la cerințele sociale directe, izvorînd din nevoile revoluției, traduc în practică principiile dialectice fundamentale ale materialismului militant, înarmînd — prin mijloacele patetice ale artei filmului — tînăra generație, călind-o, formînd-o, învățînd-o să apere și să continue cuceririle revoluționare. Evident, aici fiind inclus și „primul schimb de maeștri cineaști din primele cincinale ale revoluției". Fără îndoială, aceștia aveau să ducă mai departe tradiția „pionierilor" și să înalțe arta filmului revoluționar pe noi culmi, de la un *Ceapaev* la un *Al 41-lea* sau *Pavel Korceaghin*, paralel desigur cu alte realizări ale vechilor maeștri, precum *Ivan*, *Șciors*, *Aleksandr Nevski*, *Întoarcerea lui Vasili Bortnikov* etc., trecînd apoi prin nenumărate alte „cuceriri" importante, cum ar fi *Zboară cocorii*, și ajungînd la viziunile atît de rafinate și diverse de astăzi ale unor filme ca *Sclava iubirii*, *Siberiada*, *Agonia*, *Ei au luptat pentru patrie*, *Vasili și Vasilisa*, *Marele Război de apărare a patriei* sau *Clopotele roșii*.

Secretul acestei continuități și efervescențe creatoare stă în legătura dialectică dintre artă și revoluție, în permanenta lor interferență, în reciproca influențare, în regîndirea lor odată cu evoluția istoriei. Așa se face că optica asupra revoluției treptat-treptat s-a schimbat, s-a îmbogățit, căpătînd noi valențe, perspectiva istorică — de pildă în ultimul grupaj de filme citat — punînd alte lumini pe fața unor fapte, unor evenimente, unor eroi. „Demitizarea" filmică a dat o nouă aură revoluției, făcînd-o mai vie, mai adevărată, dezbrăcînd-o de învelișul deformant epopeic care îi unidimensionaliza făptura și idealurile. Desigur, în acele zile fierbinți care au zguduit lumea o asemenea viziune era justificată. În marile filme ale acelor ani eroii firești erau masele, voința lor, elanul lor revoluționar, forța lor legendară, de nestăvilit, asemenea iureșului ghețarilor din *Mama*. Nu era timp de analize, de sondări complexe, arta cinematografică se vedea chemată să exprime patosul mulțimilor, ceea ce lor le insufla speranță într-o nouă viață, tot ceea ce semnifica momentul unic pe care îl trăiau: participarea colectivă, cum scria

Eisenstein, la construirea noii istorii a omenirii. Această conștiință a marelui cineast o găsim în gîndurile lui despre *Crucișătorul Potiomkin*:

„A trăi un moment istoric înseamnă a cunoaște cel mai mare patos, a te simți contopit cu procesul care se îndeplinește, a simți acțiunea unitară a tuturora și participarea colectivă la luptă. Acesta este patosul. Patosul din viață, precum și oglindirea lui în opere" [117].

Imaginile cinematografice, ca de altfel și cele literare, plastice hrănite de asemenea gînduri, nu puteau fi decît cosmice, mobilizatoare, romantic-revoluționare, directe, unidimensionale. Crucișătorul Potiomkin este văzut de Eisenstein ca simbol al maselor, ca emblemă a revoluției, fiind

„permanent prezent pe toată durata peliculei cînd în prim plan, cînd în plan secundar, cînd sub diferite unghiuri. El domină tot timpul și în toate dimensiunile spațiale. [...] *Crucișătorul apare ca o forță însuflețită..."* [118]

Masele revoluționare, crucișătorul, sînt, așadar, imagini generalizatoare, simboluri poetice, de aceea nu-i de mirare că practica tipajului și personificarea constituie elementele de bază ale limbajului filmic, că s-a recurs la ele ca la o sursă sigură de patetism. Spectatorii se recunoșteau ușor în aceste personaje colective, în acești eroi tipici.

Fără să se înțeleagă contextul istoric, s-a reproșat acestor opere ale revoluției că de dragul colectivității au neglijat omul, personalitatea umană, că de dragul generalizării au uitat particularul, că de dragul tipajului au neglijat actorul, deși filmele lui Pudovkin ar putea lesne contrazice o asemenea afirmație. Totul s-a pus pe seama influenței teoriei „colectivismului" a lui Bogdanov. Dar Lenin a văzut întotdeauna în revoluție o îmbinare între elanul colectiv și afirmarea fiecărui participant la revoluție. Mitizarea eroului colectiv este însă firească, are o justificare obiectivă. Faptul ca atare poate fi confirmat și de alte școli cinematografice, de toate filmele revoluționare care s-au născut din contactul direct cu revoluția și care au reflectat-o *spontan*. Eroul colectiv este prezent în filmele pe teme revoluționare din Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Franța, Mexic (de la *Que Viva Mexico* la *Viva Zapata*), Cuba sau Algeria *(Bătălie pentru Alger*, sau *Cronica anilor de foc)* și, bineînțeles, din România. E adevărat că patosul revoluționar al „exploziei sovietice" rămîne unic și inegalabil, ca și patosul din realitatea propriu-zisă a epocii, operele de mai tîrziu, ca și cele de azi, îndeplinind un rol nou, complementar, privind uneori revoluția în replică față de viziunea pionierilor, care era o viziune de tip mitic, finalist și regenerator, viziune irepetabilă însă, căci viza un sfîrșit absolut al unei lumi

și un nou început, nemaicunoscut al ei. În acea epocă de tranziență era normal deci ca omul, individul, să se piardă în marea masă, unul să fie ca toți.

„Revoluția — scrie Piskunov — *a însemnat pentru tînăra artă sovietică începutul unei noi ere. Era firesc ca ea să înfățișeze în culori vii, sărbătorești, cu intonații romantice avîntate, situații excepționale, ieșind din comun, să cînte perspectivele deschise de revoluție în fața omenirii în suferință. Nu trebuie să uităm însă că, în condițiile aspre ale războiului și ale revoluției, erau puține posibilități pentru dezvoltarea multilaterală, armonioasă a personalității umane. Viața cerea omului anumite calități, ca de pildă: voință, fermitate, îndeplinirea datoriei, spirit de sacrificiu, comportare ascetică, toate acestea contribuind la încadrarea destinului individual în destinul colectivului revoluționar*".

Mai tîrziu însă replica față de mitul revoluției, față de viziunea cosmogonico-apocaliptică, față de mitul eroului anonim, masa, pare un fenomen (istoric) tot atît de firesc:

„Din momentul în care tînăra artă a revoluției a ajuns la analiza multilaterală a realității, a simțit necesitatea de a pătrunde semnificația lăuntrică a transformărilor produse, de a arăta revoluția nu numai ca o cotitură gigantică și ca o negare a trecutului, dar și ca un proces istoric, pregătit de epocile anterioare, ea a ajuns în mod inevitabil să situeze personalitatea umană pe primul plan, să treacă la cercetarea atentă a lumii sale lăuntrice "[119].

Lenin, Lunacearski, majoritatea scriitorilor, în frunte cu A. Tolstoi și Gorki, pledează pentru zugrăvirea în artă a personalității umane, arătîndu-se totodată legătura dintre individ și colectiv, faptul că acesta îl modelează pe om, după cum activitatea creatoare a unui colectiv, valoarea ei, se manifestă prin personalitatea umană formată de el. Începe, deci, perioada tratării *realiste* a revoluției. Cinematografia continua să aibă un rol predominant în destinul noii istorii a Rusiei, reușind să reflecte tot atît de semnificativ relațiile înnoitoare dintre oameni, legăturile complexe dintre personalități și mase. Dacă în filme precum *Greva*, *Octombrie*, *Vechiul și noul* sau *Crucișătorul Potiomkin* eroul principal este masa, dialectica mișcării ei de la starea de haos la acțiunea conștientă (deși Eisenstein a știut să distingă în mulțime și individul, cum spunea Șklovski), în schimb, în operele lui Pudovkin și Dovjenko — *Mama*, *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului*, *Urmașul lui Genghis-Han*, *Arsenal* sau *Ivan* — eroul principal este omul, individul, chiar dacă el se subordonează mișcării maselor, rolului lor copleșitor. Dar această tendință realistă existentă în cazul cinematografiei, în momentele de maturitate ale „exploziei sovietice", nu înlătură, cum spuneam, aura mitică a eroilor și a Revoluției, dimpotrivă, o potențează, îi dă suportul analizei profunde, complexe, face ca relațiile dintre indivizi, dintre per-

sonalități și mase să fie pătrunse de acel suflu patetic specific artei revoluționare.

Realismul, arta autentică, nu anulează mitul, nu se dispensează de el, ci îl conține ca pe ceva intim, consubstanțial naturii sale estetice. În *Sciors*, *Ceapaev* sau în filmele lui Vertov despre Lenin, mitizarea legăturii dintre personalități și mase apare ca un element firesc al purității limbajului cinematografic și al conținutului viu, revoluționar pe care el îl exprimă. Lipsită de această dimensiune mitică, apărută natural, neforțat, fără artificii confecționate, comunicarea ar fi diminuată, iar mesajul limitat și steril. Mitizarea pozitivă, autentică, semnificativă, are tocmai rolul de a face sensibil mesajul și conținutul, de a face viu documentul și de a emoționa spectatorul, de a fi purtătoarea dimensiunii emoționale a spectacolului filmic. Îmbinarea dialectică dintre mit și realism, dintre atitudinea mitizatoare și cea demitizatoare constituie forța artei revoluționare, a oricărei opere valoroase, care o face să fie în același timp *artă* și *document*. O asemenea însușire fundamentală o au filmele „exploziei sovietice", multe secvențe antologice din punct de vedere artistic fiind considerate adevărate documente de epocă, autentice mărturii ale revoluției, de parcă ar fi imagini reale și nicidecum reconstituiri. Și, într-adevăr, acest fapt a fost posibil pentru că forța de document rezidă în încărcătura mitică pe care arta filmului a dat-o evenimentelor reale fixate, rezidă în „priza directă" cu epoca, în crearea unei atmosfere vii, a unui suflu revoluționar autentic. Această forță de document am spus că o au toate filmele care s-au născut din actualitatea fierbinte, revoluționară, fie că ele se numesc *Stare de asediu*, *Bătălie pentru Alger*, *Cronica anilor de foc* sau *Chicago fierbinte*, *Întrebarea*, *Pușlile*, *Queimada*. Desigur, într-o asemenea mitizare există din plin senzația de șoc al faptelor istorice reconstituite.

Este cazul unor filme privind trecutul apropiat ca *Paravanul*, *Vînătorul de conștiințe*; unor filme despre începutul mișcării muncitorești revoluționare ca *Joe Hill*, *Tovarășii*, *Adevărata glorie*, *Sacco și Vanzetti*; sau al celor care pot fi considerate metafore ale luptei, parabole ale revoluției, ale conștientizării maselor, ca *Z*, *Secerișul roșu*, *Lupta nu s-a sfîrșit*, *Clasa muncitoare merge în paradis*, *Conrack* etc.

Dar ochiul critic, demitizator, este dominant în majoritatea filmelor importante care privesc retrospectiv un eveniment politic, un început revoluționar, o mișcare de mase, ca în tulburătorul film *Măsură pe măsură*. Revoluția începe să fie disecată, analizată pe toate fețele, particularul, amănuntul, individualul, consecințele unor erori etc. trecînd acum în prim-planul

dezbaterii cinematografice, cum se întîmplă în remarcabilul *Timpul stă în loc*, a cărui acțiune se petrece în anii 1957—1967. În *Cenușă și diamant* revoluția este privită prin ochii unui tînăr debusolat, „care nu mai crede în eroism" (Wajda), prin ochii, în fond, ai unei generații frămîntate și uneori derutate, a cărei involuție — de la elanul inițial de puritate revoluționară *(Generație)*, degenerînd uneori chiar în crimă — este urmărită de marele regizor polonez pînă la nivelul consecințelor ei ultime, nefaste, ca în *Fără anestezie*. O analiză lucidă a idealurilor revoluționare trădate, a nedreptăților care se fac de către unii în numele revoluției, a greșelilor istorice cu mari implicații în conștiințe realizează același Wajda în *Omul de marmură*.

De altfel, această atitudine demitizatoare o întîlnim într-o măsură mai mică sau mai mare în toate cinematografiile socialiste cînd acestea privesc retrospectiv „obsedantul deceniu", perioadă văzută adesea uniform, ca „eră" a speranțelor revoluționare trădate, care-i obsedează pe contemporani, mai mult sau mai puțin justificat, oferind tot felul de concluzii, de clișee sau de învățăminte actualității. Unele eșecuri ale prezentului sînt puse de-a dreptul pe seama greșelilor trecutului, a abuzurilor ce s-au făcut în numele revoluției. Astfel de viziuni au devenit de fapt curente, dacă avem în vedere mai ales școala poloneză, ungară (în special parodicul film *Martorul* sau incitantul *Timpul stă în loc*, premiat la Cannes), sau sovietică, și nu mai puțin cinematografia chineză (în special *Zîmbetul unui om chinuit* sau chiar *Ceață pe muntele zînelor*), ori cea coreeană. Chiar și cinematografia noastră, prin filme ca *Puterea și Adevărul*, *Clipa*, *Filip cel bun*, *Vînătoarea de vulpi* sau *Croaziera* ș.a., încearcă să privească frontal această problematică și s-o abordeze deschis, sincer, lansînd pînă și mitul modern al „adevărului despre adevăr" (cum se spunea în „forșpanul" *Clipei*), luînd deci prezentul drept început al unei noi „Vîrste de Aur", punct de referință în rezolvarea unor conflicte fundamentale, a unor erori ale trecutului, portavoce a unui nou elan revoluționar, a unui nou eroism (să nu uităm însă, contrar lui Hegel, că dialectica — revoluției mai ales — intră în contradicție flagrantă și de neconciliat cu orice concepție mitic-finalistă, cu o viziune eshatologică asupra istoriei).

E adevărat că asemenea „excepții" teziste, care lansează și militează pentru noi mituri — benefice — ale construcției socialiste, sînt izvorîte din același elan actual ca și sloganurile pe care le demitizează, ca și vechile credințe (a se vedea evoluția personajului Dometie din *Clipa*). Erorile trecutului s-au făcut cu aceeași „sinceritate" și poate chiar cu naivitate ca și cele prezente: e cît se poate de semnificativ în acest sens faptul că atît *Clipa*, cît mai

ales *Filip cel bun* aduc în dezbatere tema parvenitismului, a „îmburghezirii" în societatea noastră, căutînd să pătrundă în intimitatea jocului unei categorii noi de indivizi, de falși oameni noi, care s-au ridicat din umbră sau au speculat pur și simplu conjuncturile istorice, slăbiciunile unor momente — profitînd deci de pe urma revoluției, dar trădîndu-i astfel idealurile, cuceririle — și s-au instalat în diverse funcții de răspundere. Chiar dacă unele dintre aceste idei sînt doar enunțate, nereușindu-se, într-o demonstrație unitară, o deconspirare ironică a faptelor, ca în *Martorul*, de pildă, totuși atitudinea cineaștilor ni se pare a fi salutară. De asemenea, cele două opere citate aici ale lui M. Daneliuc (la care trebuie adăugat, în alt sens, și *Ediție specială*, unul dintre filmele noastre care izbutește să facă din Revoluție un mit autentic, pozitiv) aduc ceva în plus, conțin și elemente ironice, mai ales *Croaziera*, vizînd efectiv — dar cam confuz — mitul puterii, evoluția eroului „revoluționar", în cazul dat involuția lui. Nu există însă aici (ca de altfel și în alte filme românești pe temele revoluției și ale construcției socialiste), — și poate nici nu și-au propus — o viziune demitizatoare asupra istoriei, ca în cele mai multe din filmele „noului val" polonez, de pildă. Sau ca în *Amintiri*, o tratare retrospectivă, din unghi parodic, a derutei social-politice și a degringoladei ce au urmat imediat după revoluția cubaneză. Îmbinînd în chip original documentul cu ironia, observația curentă cu umorul și satira, distanțarea parodică și estetică cu tragicul și drama socială (totul fiind privit prin sensibilitatea unui scriitor, prin capacitatea lui de cunoaștere a vieții și de pătrundere și interpretare a fenomenelor), filmul reușește să ofere spectatorului o imagine tulburătoare, vie, realistă, asupra situației Cubei, a unei Cube aflată la răspîntie, a unei țări mici „prinsă" între două mari puteri (la un moment dat se face chiar o aluzie directă la mitul „rasei", eroul întrebînd spectatorul: „Ce miros îți place mai mult, cel american sau cel sovietic?", vrînd să reflecte dramatic o situație — cea a opțiunii politice — prin ironizarea lipsei de conștiință a celor debusolați).

Desigur, există și alte unghiuri retrospective de analiză lucidă, realistă, creatoare a revoluției și a drumului de luptă parcurs de un popor din momentul deșteptării lui naționale și pînă azi. Dacă *Bătălie pentru Alger* sau *Cronica anilor de foc* (Marele premiu la Cannes, 1975) sînt cronici patetice, capitole ale epopeii de eliberare națională a Algeriei, cuprinzînd zilele fierbinți ale pregătirii și ale luptei insurecționale, anticolonialiste, ale unui popor care a jertfit pentru libertatea sa un milion de oameni, în schimb, *Decembrie*, al aceluiași M. Lakhdar-Hamina, fără

să-și piardă nota de document, de mărturie vie, de *aici* și *acum*, în genul filmelor de mai sus sau al celor care simbolizează ideea de revoluție, de renaștere, de schimbare a lumii — cum am văzut că sînt *Stare de asediu*, *Z*, *I de la Icar*, *Lupta nu s-a sfîrșit*, *Conrack* etc. — analizează momentul „anilor de foc" din perspectiva de azi, a Algeriei libere, stăpînă pe destinele sale, și unde, contrar oricărei „profeții" a foștilor colonialiști, se face economie, învățămînt, cultură fără „profesorii" francezi. *Decembrie* condamnă violența și teroarea colonialiștilor (ca în *Queimada*), condamnă Franța și oricare țară care domină altă țară și se consideră proprietară asupra oamenilor și bogățiilor ei. Franța, zic colonialiștii din film, ofițerii care reprezintă această dominație absurdă, i-a scos pe algerieni din mlaștini, ce se vor face acum fără ei?! (Dominația ține de 113 ani și totuși spiritul revoluționar al algerienilor nu s-a stins niciodată!) Filmul este răspunsul în fapte dat acestei aroganțe, acestei concepții de superioritate a rasei, a cărei ironizare subtilă se realizează prin punerea față în față a unui prizonier algerian, cap al revoluționarilor, simbol al revoluției, și a unui ofițer francez, care — deși recunoaște că războiul e inuman — vrea să-i dovedească că poate obține date despre o manifestație a poporului fără teroare, că poate umaniza astfel războiul. Dar „superioritatea" lui dă greș, violența devenind și mai absurdă, căci alți 14 prizonieri și pînă la urmă și șeful lor sînt împușcați: prin mintea eroului însă trece imaginea tumultuoasă a poporului eliberat, fericit. Revoluția învinge! Ideea de la care a pornit Hamina în atitudinea sa retrospectivă pare a fi dată de cuvintele prizonierului la interogatoriu:

„Va veni vremea cînd Franța va da orice ca să capete tăcerea noastră, să punem sub tăcere ororile pe care le-a săvîrșit".

Numai că Franța progresistă, respectiv cineaștii progresiști nu au pus nimic sub tăcere, dimpotrivă, au dezvăluit lumii orori tot atît de cumplite, crime absurde chiar împotriva fiilor țării, apărători ai cauzei revoluționare a poporului algerian, așa cum se întîmplă în incriminatorul film *Întrebarea*, dedicat lui Maurice Quin, mare luptător și ideolog, matematician, doctor post-mortem, care a fost ucis de „legaliști". *Întrebarea* este o carte politică de mare succes în timpul dominării militariste a Algeriei, scrisă de un ziarist, redactor-șef la „Algeria democrată", publicație devenită ilegală. Filmul, fiind inspirat din *fapte istorice reale*, petrecute în perioada 1956—1962, condamnă violența, abuzul de putere, practicile ilegale, șantajul, corupția etc. Făcînd acest îndreptățit rechizitoriu Franței colonialiste, demascînd mijloacele inumane, torturile violente aplicate prizonierilor, presiunile psihice îndelung

verificate și experimentate din nou pe pielea eroului, cu un cuvînt, tot ceea ce poate împiedica lupta pentru eliberare, filmul demonstrează, în fond, că mistificarea revoluției și a adevărului este un nonsens, că mai devreme sau mai tîrziu vălul ei va fi smuls, că, așa cum spune eroul, „*Adevărul iese întotdeauna la lumină*", fiind convins că „*Despre aceste fapte se va auzi*"! Și, într-adevăr, previziunea lui s-a adeverit.

Asemenea filme se constituie ca o confirmare covîrșitoare a unei legi a istoriei: cu cît opresiunea e mai mare, mai aspră, mai îndelungată, obstacolele mai numeroase, mai complicate, cu atît voința maselor se arată a fi mai uriașă, mișcarea mai tumultuoasă, mai de nestăvilit. Revoluția învinge pentru că cei care o făuresc cred în ea, pentru că însăși mitologia ei, care a pregătit-o spiritualmente, a întreținut-o, iese victorioasă. Mistificării faptelor — arma ideologică a opresorului — i se opune, deci, o întreagă mitologie pozitivă, național-populară, a speranței, a eroilor revoluției, a victoriei, o întreagă mitologie a înnoirii, pregătită îndelung și păstrată ca o flacără vie a spiritului, ca o esență a supraviețuirii. Altfel de unde ar lua popoarele care luptă pentru eliberare, pentru schimbare, atîta forță morală și atîta tărie de sine, rezistență și capacitate de a învinge!?

Criticul francez Guy Hennebelle, într-un articol publicat în revista „Ecran" despre *Cronica anilor de foc*, scria:

„Avem mare nevoie de filme antiimperialiste frumoase pentru a da replică nenumăratelor minciuni din filmele imperialiste. Jorge Sanjines are dreptate cînd spune că filmele revoluționare trebuie să fie cele mai frumoase din lume"[120].

Minciunii i se opune frumusețea Revoluției, credința în ea, izvoare de aur care au hrănit cele mai tulburătoare și valoroase filme începînd cu „explozia sovietică", cum am văzut, și pînă la „exploziile" latino-americanilor sau realizările recente ale unor cinematografii tinere din „lumea a treia". Cu alte cuvinte, filmului comercial, produselor de serie hollywoodiană, care distilează emoțiile și le „regizează", care trunchiază adevărul și mistifică viața, o artificializează, li se opun frumusețea filmelor revoluționare, mitologia pozitivă din care ele se inspiră și căreia îi găsesc echivalențe sensibile pe potrivă: măsura unei reflectări estetice autentice date de *suflul epopeic* al acestor opere și de *patosul* lor *revoluționar*. Desigur, aici, în această „opunere" sau concurență, relația valoare-nonvaloare se află într-un raport invers proporțional, lesne de înțeles. Cinematograful revoluționar, de obicei sărac materialicește, dar bogat în idei, în conținut și mesaj, nou și copleșitor în expresie, a dus și duce o bătălie ne-

întreruptă cu cinematograful comercial, susținut de capitalul Ignoranței. O ilustrează evoluția cinematografului mexican, de pildă, căruia David Alfaro Siqueiros îi face — pentru o perioadă semnificativă — o prezentare și o critică pertinentă, într-un articol din volumul *Arta și revoluția*, intitulat „Mișcări și «viltori» în arta din Mexic. Cinematograf național sau falsificator?", cu subtitlul: „După ce a produs cîteva opere promițătoare, de viitor, cinematografia mexicană a început să înșele Mexicul"[121]. Operele promițătoare au fost „consecința firească a Revoluției mexicane". În frunte, *Que Viva Mexico !*, „catedrala neterminată" (Sadoul), pe care o va reconstitui cu migală și talent elevul lui Eisenstein, Jay Leyda, în *Studii pentru filmul mexican al lui Eisenstein*, material care *„a dezvăluit bazele formale și tematice ale cinematografului mexican"*. Acest film și apoi *Redes* sau *Răsculații din Alvarado* pregătesc climatul în care se dezvoltă „perioada de aur" (1934—1940), cînd se afirmă cineaști ca Figueroa, Jimenez, Torrès, Oro, Galindo și mai ales Fernando de Fuentès și cînd apar filme inspirate de suflul revoluției mexicane și de eroii ei precum *Revoluția* sau *Bănuiala lui Pancho Villa, Trăiască Mexicul, Juarez și Maximilian, Noaptea maiașilor, Cînd Mexicul doarme, Janitzio* sau *Să mergem cu Pancho Villa.* Cu filmul lui Fuentès *Acolo, în Rancho Grande*, care a însemnat „întîlnirea dintre cinematografia mexicană și filmul comercial", începe „cotitura spre degradare", cînd răsar ca ciupercile zeci și zeci de producții mediocre, cu subiecte importate, trădînd „fățiș și fără rușine Revoluția", această devalorizare rapidă fiind, de fapt, „consecința firească a unei revoluționări făcute numai pe jumătate".

Și azi, ca și în trecut însă, în oceanul de non-valori, „concurînd" cu producția americană, găsim valori inestimabile, care continuă gestul lui Eisenstein, cum sînt, *Mexicul în flăcări* și „catedrala desăvîrșit terminată", filmul lui Elia Kazan *Viva Zapata*, un fel de „replică" la *Que Viva Mexico !*, continuîndu-l însă, asimilînd „lecțiile" lui Eisenstein, vigoarea și patosul revoluționar din filmele lui. Deși create de cineaști străini, aceste mari filme sînt specific mexicane! Ele nu s-au născut din nici o idee preconceptă privind omul Mexicului, viața lui, și revoluția mexicană, dimpotrivă, vin să continue o tradiție și să țină treaz spiritul revoluției. *Simon Blanco*, realizat în întregime de mexicani, avînd o frumusețe plastică și o bandă sonoră (amintind de „romancero") remarcabile, pare mult mai specific mexican, dar, paradoxal, aspectul baladesc, secvențele cîntate, conflictul și subiectul care seamănă cu baladele populare sau cu cele ale lui Lorca, cît și cu piesa acestuia *Nunta însîngerată*, fac din el o reprezentare calofilă, mutînd accentul

de pe latura revoluționară pe cea pur estetică, formală, diminuînd forța ideilor și impactul cu spiritul profund național existente, într-un chip atît de original, în filmele celor trei regizori „din afară"!

Aici însă iese în evidență diferența dintre *mitul tradițional* și cel *modern*, respectiv dintre tipul clasic și modern de mitizare cinematografică. Dar oricare ar fi modalitatea mitică de reflectare, finalitatea este și trebuie să fie aceeași! De aceea se și spune că astfel de filme sînt cele mai frumoase din lume, căci ele se nasc din și slujesc idealuri și fapte revoluționare autentice. Forța lor de comunicare este într-adevăr universală, dar ea nu trebuie confundată cu aceea, proprie produselor de serie, ivită din cultivarea ignoranței spectatorului, ce ia drept universală mimarea unor atitudini și mitologii revoluționare, generoase și tentante, cum o face filmul american de succes *Balada lui Pancho Villa*, de pildă, un surogat cu mari vedete. Dimpotrivă, universalitatea și frumusețea filmului revoluționar vin din semnificațiile lui majore, din simbolul vital pe care-l conține, din atitudinea revoltei explicite și a menținerii implicite a spiritului de dreptate și libertate, ca și din aspectul parabolic al tratării infraestetice. Un astfel de caracter îl are indubitabil și un film precum *Fahrenheit 451*, o parabolă a libertății, cum este de altfel și *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, una dintre cele mai tulburătoare creații închinate luptei omului cu închistarea, pentru o viață liberă, un mit modern al schimbării, al înnoirii, în care evadarea din final a „șefului de trib", a amerindianului, este un simbol al speranței, al spiritului de libertate, al luptei cu aberația unui sistem opresiv, violent, absurd, alienant. După cum, în *Dragostea mea Electra*, un poem cinematografic închinat revoluției, „pasărea de foc" a libertății (simbolizată de un elicopter roșu!) renaște ca pasărea Phoenix din cenușă numai cînd Electra, prin Oreste, îl ucide pe Egist, întruchiparea dictaturii, Revoluția, așadar (a cărei venire e binecuvîntată!), triumfînd în fața sistemului unei puteri absurd dominatoare și — paradoxal — temătoare.

Toate filmele pe tema Revoluției pledează pentru idealuri măreție, nobile, care le fac să fie atît de frumoase, în sens profund estetic, profund omenesc, cum a făcut-o și Jancsó în simbolicul său film. Acest gen leagă mitul tradițional cu cel modern pozitiv, fiind un model al universalizării specificului național, al proiectării particularului în general, al continuității spiritului revoluționar, a ceea ce este permanent în aspirația omului spre bine, adevăr, libertate. Ceea ce leagă, de pildă, filme ca *Aleksandr Nevski*, *Simon Blanco* sau *Joe Hill*, este tocmai acest limbaj universal al atitudinii revoluționare, care se află în prelungirea

bilinelor, *romancero*-ului, a baladelor populare. Dintr-o asemenea atitudine izvorăsc, de fapt, viziunile *retro* asupra revoluției: Revoluția este văzută ca un mit atît de pur omenesc, care conține atîta lumină, speranță, victorie a binelui, încît evocarea ei, întoarcerea la idealurile sale, devine o *atitudine* față de o actualitate incertă, tulbure, față de o „civilizație" debusolată, de o lume în care parcă pe zi ce trece înaltele idealuri revoluționare ale umanității sînt tot mai trădate. Întoarcerea la tema revoluției o găsim în filme atît de diverse ca *Sclava iubirii*, *Să mori rănit din dragoste de viață*, *Roșii și Albii*, *Măsură pe măsură*, *Adevărata glorie* ș.a., ca o mișcare către esența pură a vieții, a naturii, ca o replică a optimismului nepieritor, a curajului patetic, ca la o idee care trebuie să fie flacăra mereu vie a omenirii, care s-o călăuzească: aceea a făuririi unei Vîrste de Aur autentice, reale, istorice. Izvorîte din asemenea idealuri și slujindu-le cu talent, muncă, înaltă conștiință, autenticele filme revoluționare sînt și trebuie să rămînă cele mai frumoase din lume, căci numai Adevărul îmbinat cu Frumosul le va face să stea mereu în avangarda mișcării cinematografice mondiale, pentru a-i reprezenta veritabila ei menire.

EROUL POZITIV

Filmele Revoluției trăiesc, cum e și firesc, prin eroii revoluționari — fie colectivi, fie individuali — eroi prin excelență pozitivi, pentru că ei se situează, în punctele fierbinți ale istoriei, de partea binelui, adevărului, progresului. Cinematografia socialistă, cît și critica de specialitate, urmînd, desigur, literatura, au consacrat noțiunea de „erou pozitiv", dîndu-i dimensiunea unei veritabile concepții despre lume și viață, identificată, uneori, cu o mitologie semnificativă sau cu un mod „deformant" (în sens pozitiv) de a privi faptele, oamenii, istoria. Eroii filmelor revoluționare — ai „exploziei sovietice" mai ales — capătă astfel proporții uriașe, cosmice, sînt stăpîniți parcă de un demon al „conștiinței eroice", al „faptelor de eroism", al „creării din nou a lumii". Totul devine, în aceste momente de cotitură istorică, de prefaceri revoluționare, eroic, legendar, personajele care făuresc schimbarea, Marea Revoluție, trăind în „starea de sacrificiu", la limita mitului. Ele sfidează moartea, își pun viața într-un continuu pericol, faptele lor sînt de domeniul imposibilului și al invincibilului. Aceste puteri și însușiri supranaturale pe care le au masele sau eroi ca Lenin, Șciors, Ceapaev ș.a. provin din credința nestrămutată în cauza revoluției, în idealurile ei nobile,

în sfîrșitul lumii vechi, întunecate, și începutul unei noi ere, luminoase, al unui viitor de aur.

În *Roșii și Albii* de Jancsó, de pildă, în atmosfera de haos, de derută, de sfîrșit și început de lume, de încleștare între două forțe opuse, ideea de eroism se naște din această credință în cauza luptei, care îi hrănește pe eroii revoluționari, pe roșii, și-i face să aibă acea voință supraomenească, acel curaj nefiresc, prometeic, ce-i propulsează mai presus de moarte, sfidînd-o, și-i îndeamnă, deși sînt un pumn de oameni, să înfrunte oastea numeroasă și bine echipată, înarmată, a albilor. Mitul eroului pozitiv este plăsmuit aici, ca și în *Aleksandr Nevski*, prin disproporția confruntării dintre un dușman numeros, care, deși mai dotat, mai organizat, luptă pentru o cauză pierdută, pentru a stăpîni (cotropi) și a păstra vechea ordine, și un popor eroic, reprezentat de o mînă de oameni, care luptă pentru o cauză dreaptă, animat de credința în nou, în schimbare. Față de albi care, ca și teutonii, par o mașină de vînat oameni, urmărindu-i pe roșii în spații labirintice și ucigîndu-i după niște legi ad-hoc, ca într-un joc absurd, un fel de vendetă în sine, fără finalitate, roșii, în schimb, deși par fără apărare, sumar îmbrăcați, arătînd ca niște fiare sălbatice încolțite, sînt înarmați cu o voință de neclintit, au conștiința idealului pentru care mor, știind că moartea unuia sau altuia dintre ei înseamnă încă un strop de viață pus pe altarul victoriei. În această imagine apocaliptică a cotiturii istoriei, redată de Jancsó printr-o mare forță plastică, prin planuri lungi cuprinzînd mișcări în cadru și mișcări continue de aparat, pentru a sugera goana veșnică, încleștarea necontenită, aparența de haos, de increat, mitizarea eroismului roșilor, un eroism autentic, de o simplitate neîntinată, ca privirile atît de tinerilor ostași, apare ca ceva semnificativ, simbolizînd, prin *ralenti*-ul final, speranța, victoria.

Acesta este sensul mitizării autentice. „Zăpada autentică sau eroismul autentic?" — se întreba și Eisenstein în momentul realizării celebrei secvențe a Bătăliei de pe lacul Ciud, optînd să filmeze imagini de iarnă în timpul verii anului 1938, alegînd deci între gheața adevărată și adevărul vitejiei poporului rus, între estetismul imaginilor lui Tissé și admirabila armă ideologică, patriotică[122]. Iarna artificială a fost un succes pentru că Eisenstein nu a „mințit" iarna, nu a interpretat-o pe ea, ci a interpretat lupta, sensul ei, simbolul actual al sacrificiului, al elanului mitic al eroilor populari, precum Buslai și Gavrilo, ce se trag direct din cronicile victoriei lui Nevski și din bilinele Novgorodului. Eroismul ieșit din comun al acestor personaje, ca și geniul lui Nevski sînt autentice pentru că mitizarea lor s-a

făcut în spiritul adevărului istoric. Ei luptă nu numai cu înțelepciune și vitejie, dar și cu o mare bucurie, cîntînd chiar, fără nici o teamă de dușman, de parcă ar fi nemuritori.

Credința în cauza pentru care luptă este atît de mare încît asemenea eroi pozitivi ajung să pară de neînvins, să fie parcă stăpîniți de însușiri supranaturale. Așa le apare albilor eroul ungur revoluționar din *Roșii și Albii*, cînd e pus de aceștia să cînte, ca apoi să fie ucis: cuvintele cîntecului, pe care ei nu le înțeleg, îi dau eroului o aură legendară care sfidează gloanțele, care fac din moartea sa fizică ceva neînsemnat, comparativ cu eternitatea idealului exprimat în pateticul cîntec. Cu mult înainte de acest film, Dovjenko, în *Arsenal*, cu mijloace tot atît de simple, crease o metaforă copleșitoare, unică: în final greviștii sînt împușcați, dar eroul, deși ciuruit de gloanțe, continuă totuși să umble. Ideea o vom regăsi mai tîrziu la Godard, în filmul său *Carabinierii*, în secvența uciderii tinerei revoluționare, ale cărei gînduri simple, ca un cîntec nemuritor, par de neînțeles pentru absurzii ei ucigași, care sînt uimiți doar de faptul că deși își descarcă mitralierele în trupul fetei, ea continuă să trăiască, să-și miște corpul, să respire. Idealurile revoluționare pentru care asemenea eroi luptă sînt vii, nepieritoare, supraviețuind morții lor fizice. Dar puternica emoție estetică se obține tocmai prin vizualizarea acestor însușiri supraomenești ale eroilor, care sînt de fapt materializări firești ale idealurilor lor. Nefirescul, rezultat dintr-un atare comportament „supranatural", apare mai degrabă în ochii dușmanilor acestor eroi.

Ne aflăm, așadar, în asemenea cazuri, pe terenul mitizării autentice, al unei reflectări moderne, creatoare de mituri noi — cum e mitul eroului revoluționar — aflate în fond în prelungirea temelor majore tradiționale, a miturilor eroice, a baladelor sau legendelor populare. Desigur, aici, în asemenea filme importante, profund realiste, revoluționare, caracterul supranatural, mitic, legendar al eroului pozitiv este complet diferit — ținînd seama de totala disociere între idealuri și substanța socială a eroilor — față de caracterul invincibil al samurailor, de pildă, sau al supermenilor din filmele *sci-fi*, western, polițiste, de aventuri etc. Pozitivi sînt și eroii principali ai acestor filme comerciale, numai că „pozitivismul" lor — rupt de orice statut social și etic — este apriori schematic, convențional, prefabricat în serie, ei acționează — în general de unii singuri — după niște șabloane universal consacrate, verificate, ca în basmele naive, respectînd legile unei mitizări false, artificiale, pe cînd personajul revoluționar, al cărui cadru social e clar conturat, acționează în spiritul istoriei, al adevărului, iar caracterul său eroic reiese din împrejurări concrete, dintr-o

realitate vie, complexă, autentică. Eroul din filmele revoluționare *devine* revoluționar, parcurge destinul unui proces de conștientizare, maturizarea lui depinde de trăinicia idealurilor pentru care luptă și pe care le verifică cu fiecare faptă; fapte aparținînd unei cauze comune, celor mulți, a căror voință se transmite parcă, precum un fluid nevăzut, voinței lui individuale, magnetizînd-o, amplificînd-o, făcînd-o de neînvins. Așa se și explică în esență supranaturalismul mitic, curajul legendar, „mai multe inimi în piept", o energie și o rezistență fizică de neînchipuit, specifice eroilor revoluționari din *Stare de asediu*, *Întrebarea*, *Decembrie* și din zeci de alte filme asemănătoare, care, deși sînt maltratați în fel și chip (a se vedea și filmele cu și despre comuniști ale cineaștilor bulgari, precum și cele românești, ca *Străzile au amintiri*, *Duminică la ora șase*, serialul TV *Lumini și umbre*), rămîn totuși treji, cu conștiința vie, pentru că în ei arde tocmai flacăra revoluției, idealurile sale nobile, de nestins.

Pe cînd supermanul din filmele comerciale *este* pozitiv prin definiție, nu mai suportă nici o devenire istorică, conținutistică, fiind parcă în afara istoriei, o simplificată formă metafizică; el este *vedetă* din capul locului, *star* prefabricat, „subiect" de adulație, ipostazieri ale mitului creat cu bani grei în jurul lui și care l-a fixat în conștiința spectatorului naiv. Supermanul este dat o dată pentru totdeauna, conform schemei care l-a consacrat, orice abatere posibilă de la regula genului respectiv fiind văzută ca o verificare nouă a schemei, ca o validare a „secretului" ei în stare de a da un impuls și mai mare succesului. Mitizarea însușirilor lui ieșite din comun nu mai trece printr-un proces complex aparținînd vieții, care include și deruta, îndoiala sau eșecul, proprii unei anumite perioade istorice date, ca în cazul eroului revoluționar, ci, dimpotrivă, mitizarea supermanului parcurge etapele box-office-ului, ale comercializării personajului, ea fiind în fond contrară vieții, schimbării, spiritului adevărului, revoluționării realității, ce o pot anula; de aceea caută să simplifice, să schematizeze la maximum, să conserve o imagine a lumii după aceleași false tipare ale succesului, după legile și priceperea Ignoranței, care, fatalmente, împarte mereu lumea în două, în buni și răi, știind astfel dinainte că supermanul va învinge, va termina biruitor, fie că e un simplu funcționar *(Superman)*, un simplu polițist *(Superpolițistul)* sau o oarecare femeie-cosmonaut *(Alien)*. James Bond, „John Wayne"-ii, toți „nemuritorii" pozitivi din filmele seriale, niște „pleonasme" de fabricație industrială, sînt dinainte „programați" să reușească în tot ce fac, fiecare „apariție" a lor, a acestor tipare și scheme gata turnate, a acestor „unidimensionali" gata înzestrați, atotștiutori, trebuind

să fie un „model" al reușitei, al succesului individualist, al triumfului unui Bine-șablon, rupt de realitate, anistoric, care să-l șocheze și să-l iluzioneze pe spectator.

Mai mult chiar, existența unor asemenea tipuri de „eroi pozitivi" presupune existența automată a unor „eroi negativi" la fel de apriori, existența, deci, a unei piste tot atît de false în cunoașterea naturii și societății, căci a privi în acest mod maniheist lucrurile înseamnă a avea o viziune deformată, statică, fixă asupra lumii, înseamnă a schematiza întregul, a uniformiza mișcarea, a bara accesul la dialectică, a trage o linie de demarcație între fapte. Această împărțire mecanică în buni și răi are consecințe nefaste asupra spectatorului naiv, întreținînd ignoranța, ura, violența, dirijîndu-i capacitatea participatorie spre extreme, limitîndu-l să trăiască într-o lume eronată, bipolară, făcîndu-l, deci, pe omul slab să se identifice cu acești eroi formali, schematici, cu supermeni pozitivi sau negativi, cu vedetele puterii, ale Ordinii sau ale Mafiei, dîndu-i astfel iluzia că în realitate și el, așa cum am mai arătat, poate să fie și să acționeze asemenea eroului, poate să treacă de orice obstacol și să-și învingă „dușmanii" care pînă atunci l-au timorat, l-au împiedicat să se afirme, să ajungă în vîrful piramidei. Slăbiciunile, dorințele ascunse, obsesiile malefice, tentațiile nemărturisite, tot ce ține de lumea deformată a visului poate fi împlinit pe căile mitizării maniheiste din filmele comerciale, care știu, conform unor scheme verificate, să prezinte convingător aparența drept esență, ficțiunea drept realitate, răul drept bine, uritul drept frumos. Omul simplu se lasă repede iluzionat, dovadă succesul imens al unor filme ca *Superman* sau *Nașul*, al unor pelicule cu „James Bond"-zi, gangsteri, polițiști invincibili și incoruptibili, șerifi sau bandiți, „frankenstein"-i sau roboți ai dreptății, fie că acțiunea se petrece pe pămînt sau printre stele, în prezent sau într-un trecut sau viitor îndepărtat.

A fi monstru sau a învinge monstrul, a fi erou negativ sau pozitiv, avînd puterea de a smulge răul de la rădăcină, a menține panica, haosul, primejdia sau a sfîrși prin a instaura Ordinea, Binele, Vîrsta de Aur — iată unele din întrebările fundamentale pe care le ridică o asemenea împărțire a lumii în Buni și Răi; această dispută, de parcă ar fi ca lupta „veșnică" dintre idealism și materialism, apare (direct sau discret-perceptibil) în filmele non-comerciale, constituind, în esență, baza lor estetică și ideologică. *Dueliștii*, de pildă, rupe cu aceste scheme structural-mercantile și face din această dispută o construcție cu o mișcare foarte complexă, cele două forțe antagonice fiind de fapt prototipurile a doi eroi semnificativi ai istoriei, a două viziuni asupra ei, un fel de modele tolstoiene (a se vedea *Război și pace* în varianta

lui Bondarciuk) îmbinînd „detaliul" și „generalizarea", cum spunea Tolstoi însuși, individualul și universalul, de aceea poate aici eroul negativ slujește un ideal la fel de nobil ca și eroul pozitiv, iar în desfășurarea evenimentelor granița dintre „pozitiv" și „negativ" dispare, nimeni (nici chiar eroii înșiși) nu-și mai aduce aminte care a fost cauza conflictului, a luptei, ea pierzîndu-se în negura timpului, în haosul din care s-a născut. Ceea ce rămîne și ceea ce contează este doar lupta în sine, încleștarea, conflictul: *idealul însuși devine această luptă*. Disputa este mai presus de bine și de rău, fiind hrănită de o psihologie abisală, de o stranie relație: rațiunea de a fi a luptei presupune existența celor doi eroi opuși, prezența lor veșnică și nicidecum moartea unuia dintre ei, sacrificiul suprem (deși tot timpul încleștarea se face cu prețul unor jertfe absurde, al unor traumatisme psihice și fizice), de aceea eroul „pozitiv" își ajută, ca un prieten, „dușmanul" și-l salvează de la ghilotină, iar în final, în lupta lor solitară, îi dăruiește viața! Căci destinul fiecăruia a devenit un destin comun, „pozitivul" neputînd trăi fără celălalt, fără „negativ", moartea lui însemnînd chiar propria sa moarte!

Fără îndoială că la baza acestei lupte mai presus de rău și bine se află o doză de fatalism istoric, de metafizică abstractă, ca și în parabolicele pelicule *Deșertul tătarilor* și *Magia albă*, faptele realității, determinismele sociale devenind într-un fel pretext, iar personajele idei, concepte. Dar oare această încleștare în sine nu este prin ea însăși semnificativă, nu apare ca însăși mișcarea materiei și nu reflectă — printr-o configurare cinematografică unică, originală — chiar lupta și unitatea contrariilor!? Ridley Scott opune schematismului și mitologiei eroului pozitiv, văzut static, deformat, un mit al dialecticii, dacă putem spune astfel. Căci în viziunea *Duelișților* nu se poate vorbi de dialectica propriu-zisă, ci de un mit al ei, limitat la un „duel" al onoarei, la un criteriu ce se dovedește a fi, prin replica pe care i-o dă Armand lui Féraud în final, absurd, legat la ochi. Dar acest film ne propune o meditație asupra omului, a ființei lui complexe, cei doi eroi fiind Omul în luptă cu el însuși, cu răul din el (și mai puțin cu răul din afara lui, cum se întîmplă, în schimb, în *Vasili și Vasilisa*, de pildă), cu orbirea și stupizenia lui, cu orgoliul său nemăsurat, cu firea lui războinică, violentă, încăpățînată, răzbunătoare și neiertătoare (și Vasilisa abia „înspre moarte" îl va ierta pe Vasili!). Féraud este învins, este „declarat mort" de către Armand. Planul lui Féraud din final, proiectat pe un apus liniștit, este însă ca pacea înainte de furtună. Victoria lui Armand este victoria parțială, dar semnificativă a omului.

Ne aflăm aici într-un domeniu al creației cinematografice

îndelung pregătit de mulți cineaști valoroși și de operele lor. E vorba de un efort creator care a dus la mutarea accentului de pe mitul eroului pozitiv pe „demitizarea" lui, care a făcut trecerea de la „erou" la om, de la „masă" la individ. Concepția despre eroul revoluționar, de pildă, a evoluat și ea în funcție de realitatea istoriei, de mișcarea evenimentelor, de perspectiva asupra revoluției, ca în moderna viziune a lui Dulgherov din *Măsură pe măsură*. Procesul de demitizare a revoluției e similar cu procesul de demitizare a eroului revoluționar. Imaginea „pozitivă" a eroului din filmele „exploziei sovietice" sau din oricare din filmele determinate de evenimente revoluționare capătă cu timpul o complexitate proprie altor epoci istorice. Cît de diferită, bunăoară, e viziunea lui Pudovkin din *Mama* față de aceea a Irinei Poplavskaia din *Vasili și Vasilisa* sau viziunea lui Protazanov din *Al patruzeci și unulea* (1926) față de viziunea lui Ciuhrai din *Al 41-lea* (1956), deși punctul de pornire este aceeași „povestire adevărată" a lui B. Lavreniev! În *remake*, deci după 30 de ani, granița dintre eroul pozitiv și eroul negativ se șterge aproape cu totul, dragostea pătimașă dintre fata „roșie" și prizonierul ei, ofițerul albgardist, domină și numai condițiile nefirești ale războiului civil îi fac, în final, să-și aducă aminte de „datorie". Fata-soldat în Armata Roșie își împușcă iubitul alb determinată de vitregia conflagrației, de absurditatea care face ca două ființe umane, a căror iubire este, în fond, lucrul cel mai pozitiv din lume, să-și fie „dușmani". Eroismul autentic apare acum tocmai dintr-o demitizare a războiului, a acestui blestem care îi opune cu brutalitate pe oameni, care-i împarte în pozitivi și negativi, în „aliați" și „dușmani", care sacrifică pe altarul lui sîngeros iubiri atît de pure ca aceea din *Hiroshima, dragostea mea*, oameni atît de minunați cum este extraordinarul personaj pe care îl interpretează însuși Bondarciuk în filmul său *Ei au luptat pentru patrie*, model de demitizare a eroului pozitiv, unde soldatul înfricoșat, ce stă în groapa lui chircit, în așteptarea atacului absurd, nemilos, este de fapt un anti-erou, un rătăcit într-un haos de praf și fum, într-un apocaliptic război, asemenea „eroilor" din *Vînătorul de cerbi*. Într-un fel, anti-erou era și Alioșa din *Balada soldatului* (Ciuhrai), care ajunge „erou" absolut din întîmplare, sau extrem de omenescul personaj din *Soarta unui om* al aceluiași Bondarciuk. De altfel, cineastul sovietic are o viziune cu totul originală asupra istoriei și a eroilor ei, repugnîndu-i parcă orice eroism care se definește în afara umanismului, orice eroism în sine, o atare „umanizare" suferind și personajele lui Tolstoi — ne gîndim la *Război și pace* — care din „eroi" devin

oameni (în opoziție cu arhaicul *Război și pace*, varianta mitizantă a lui Protazanov).

Față de filmele comerciale, așadar, cu totul alta este viziunea asupra eroului pozitiv din filmele acestor cineaști valoroși, pentru că alta este și viziunea asupra istoriei, a luptei dintre contrarii, după cum la fel de diferită este viziunea asupra artei filmului în general. Eroismul autentic din *Sciors* sau *Ceapaev* provine tocmai din înțelegerea mecanismului istoriei, a legăturii dintre individ și popor, a omului ca om, nu ca erou, ci ca ființă făcută să *se simtă om*, cum spune Ceapaev, și care vrea să trăiască cu adevărat, care nu se mai vede „o ploșniță, o pramatie", gata să moară prosteşte fiindcă nu dădea „doi bani pe viață" și la trei sute de pași de tranșeele dușmane se urca pe parapet, dănțuia și urla în gura mare: „*Na, măi, încearcă !*" „Eroul" devine deci un om, cu o conștiință omenească, nu un „pozitiv" rupt de împrejurările concrete ale vieții și, mai ales, ale revoluției. Iată de altfel ce mărturisea însuși D. Furmanov, autorul romanului *Ceapaev*, după care s-au inspirat „frații" Vasiliev:

„*Oameni ca Ceapaev s-au putut naște numai în zilele* a c e l e a. *Altădată nu au existat și nu au putut exista asemenea oameni. Ceapaev a fost generat de masa* a c e e a, *de momentul* a c e l a, *și în starea* a c e e a... [...] *Ostașii vedeau în el întruparea eroismului, deși... un eroism excepțional nu aflăm în acțiunile sale ; ceea ce făcea el personal făceau și mulți alții...*" [123]

Iar filmul redă foarte bine această situație. Într-adevăr, în „cele mai frumoase filme din lume", pămîntul pare plin de alde Ceapaev și Sciors, Simon Blanco și Zapata! În epocile revoluționare, efervescente, în momentele de cotitură istorică, cînd se manifestă din plin — cum spune Pudovkin în articolul *Filmul istoric sovietic*[124] — trăsăturile caracterului național, cînd are loc procesul conștientizării de sine a popoarelor, e firesc să apară viteji pe măsură, care să le dea adevărata dimensiune eroică, mitică.

Evoluția „eroului pozitiv" de la „modelele vii" la eroul popular este însăși evoluția în gîndirea cinematografică, în optica de a privi istoria. Realitatea îi demitizează pe eroi înlocuind o concepție cu alta, care însă pune o lumină nouă, un halou nu mai puțin mitizator asupra lor. Cu atît mai mult în arta filmului, unde nu trebuie uitat că *demitizarea este și ea o formă de transfigurare artistică*. Dar în filmele care izvorăsc dintr-o asemenea atitudine, reflectarea eroică a realității și a oamenilor nu mai apare ca ceva bombastic, ca ceva „pozitiv în sine", ci e un fapt autentic, firesc, aparținînd vieții și gîndirii vii, netrunchiate, neschematizate. Schimbarea de atitudine provine dintr-o schimbare de optică. În astfel de filme, ideea eroului pozitiv este înlocuită

cu ideea realistă a omului în formare şi, respectiv, cu aceea a deşteptării naţionale: „ceea ce face eroul, fac şi mulţi alţii". Procesul de conştientizare a eroului e procesul de conştientizare a poporului; conştiinţa de sine a eroului se transmite oamenilor, devenind conştiinţa de sine a poporului. Acest mecanism real, istoric, a fost în mod cu totul remarcabil reflectat de Kazan în *Viva Zapata*, în chiar finalul, mai mult decît semnificativ, al filmului. Aici partea reflectă întregul şi invers, Zapata se află în toţi şi toţi în Zapata. Ba mai mult chiar, fiecare este un Zapata! Cînd oamenii care l-au urmat pe Zapata îi văd trupul aruncat în piaţă, străpuns de gloanţe, ei spun că nu acesta e Zapata, că Zapata trăieşte, că se află în munţi şi că, oricînd va fi nevoie, el va apărea, va fi cu ei! Totul se petrece în spiritul mitologiei tradiţionale, în credinţa că eroul e o prezenţă permanentă, mereu vie, care nu moare niciodată, asemenea eroilor populari din toate mitologiile lumii, al căror specific naţional se universalizează tocmai prin acest „strat şi substrat" al permanenţei. Aşa este Pintea al românilor şi toţi eroii de sorginte mitică transpuşi în imagine filmică. Filosofia zamolxiană, atît de proprie poporului nostru, pare o componentă universală a mitologiilor popoarelor. Căci cum se poate traduce credinţa revoluţionarilor mexicani care văd o permanentă „întoarcere la origini", o permanentă reîntoarcere a lui Zapata, ori de cîte ori ei au nevoie, ca într-un ritual!?

De altfel, aici e vorba de un ritual modern sau de modernizarea unui ritual arhaic, cum se întîmplă de fapt în toate filmele revoluţionare autentice. Noi i-am spune *ritualul permanentei conştientizări*. Mitul „eroului pozitiv" sau „exemplar" se află în fond în prelungirea a ceea ce am numi mitul eroului cosmogonic, eroul revoluţionar, primind în plus, această aură sau dimensiune a conştiinţei de sine, fapt distinctiv fundamental. Forţa „mesianică", forţa cosmocreatoare, a eroului exemplar e vizibilă, bineînţeles, şi în filmele revoluţionare, dar concepţia revoluţionară despre sfîrşitul şi începutul lumii este hrănită de o conştiinţă istorică, concret determinată, fapt demitizator în esenţă, nemaiîntîlnit în viziunile tradiţionale. Şi Joe Hill, şi Woody Guthrie din *Adevărata glorie*, şi Sacco şi Vanzetti, şi revoluţionarul din *Sclava iubirii*, şi Massa din *Clasa muncitoare merge în paradis*, şi Ştefan Gheorghiu din *Speranţa*, şi eroul titular din *Doctorul Poenaru*, şi revoluţionarul sindicalist din *Norma Rae*, şi Zapata, şi toţi ceilalţi eroi exemplari despre care am mai pomenit sînt nişte mesia revoluţionari, nişte apostoli ai celor năpăstuiţi, nişte mesageri ai unei noi lumi, ai unui viitor mai luminos, ai unei noi ordini şi armonii, pe care le anunţă luptînd cu mijloacele cîntecului

revoluționar, ale poemelor, lozincilor, manifestelor, dar ei sînt înarmați înainte de toate cu o conștiință nouă, cu o concepție marxistă asupra istoriei și a mecanismelor ei. Acești eroi se formează educînd, citind maselor texte din Marx, cum face Joe Hill, caută să conștientizeze mulțimile, să le insufle spiritul revoluției sau să le unească în sindicate etc. Ei sînt niște militanți care luptă pentru schimbări *reale*, *istorice*, care își pun mijloacele revoluționare în slujba poporului, a celor mulți și nedreptățiți, care fac *propagandă* pentru adevăr! Filmele care folosesc un astfel de limbaj militant, asemenea arme ideologice, au, într-adevăr, forță demitizatoare, pot emoționa și angaja, anima spectatorii, căci trăiesc prin desacralizarea eroului cosmogonic, dînd, în schimb, consistență eroilor populari, gen Tudor, Bălcescu, Ceapaev, Lenin, Simon Blanco, Zapata, care aduc cu ei speranțe neiluzorii, fiind purtătorii unor idealuri vii, imediate, concrete, pe măsura cuvîntului adevărului, al faptei! Autenticii eroi ai filmelor revoluționare conving prin forța ideilor și a faptelor, prin care își mențin prospețimea, expresivitatea, actualitatea.

Cît de actual este un film ca *Viva Zapata!* Aici eroul cosmogonic este demitizat și proiectat spre o nouă viață tocmai prin înțelegerea superioară a istoriei, a lumii. Zapata este un revoluționar modern, profund marxist — asemenea lui Dimitrov, eroul din *Avertismentul* lui Bardem —, care cunoaște mecanismele istoriei, forțele antagoniste care o pun în mișcare; el simte pulsul realității, anticipează dialectica evenimentelor, este un adevărat clarvăzător. Zapata, în înfăptuirea revoluției, se bazează numai pe popor. Ideea lui este de a-și face poporul singur dreptate, de a conduce, de a avea conștiință de sine. El insuflă poporului această conștiință a libertății, a luptei pentru drepturi, a demnității, mai exact, i-o redeșteaptă, ca într-un ritual al permanentei conștientizări. Zapata este, deci, doar scînteia acestei deșteptări. Prin tot comportamentul său, puternic conturat de Marlon Brando, el este un adevărat revoluționar pentru că își urmează Ideea neclintit, ca și Dimitrov în secvența procesului de la Leipzig din *Avertismentul*, este „consecvent pînă la capăt". Fără îndoială, Zapata apare ca un veritabil exponent al acelei *la honra* tipică spaniolului, sacrificîndu-și însăși puterea (era președinte) pentru a face dreptate țăranilor, după cum, tot pentru binele poporului, își sacrifică fratele (un exploatator nemilos) și-și părăsește soția într-un moment de opțiune (deși abia o cîștigase cu aceeași consecvență). Identificarea oamenilor cu Zapata în final apare ca un act firesc, ca o consecință logică a tacticii revoluționare aplicate de erou. Orice înveliș mistic, orice deformare eshatologică dispare în fața ideii permanentei întoarceri a lui Zapata,

în fața permanentei conștientizări, redeșteptări a poporului. Deja conștiința oamenilor că ei sînt Zapata, că fiecare este un Zapata, că în ei stă puterea de a-l învia, că oricînd el poate apărea din mijlocul lor, se prezintă, așadar, ca un fenomen firesc, în logica lucrurilor, în spiritul istoriei.

Desigur, al unei istorii care se vrea permanent revoluționară. Am văzut însă că — așa cum arăta Siqueiros — revoluția mexicană a fost înfăptuită doar pe jumătate, de aceea asemenea idei zapatiene nu s-au împlinit, au fost trădate. Cu atît mai mare este meritul artei filmului care le ține treze, le redeșteaptă, provocînd astfel istoria la o nouă viață. Dar probabil că atare viziuni sînt „condamnate" de noile realități ale lumii să rămînă definitiv de domeniul romantismului revoluționar. Urmașii lui Zapata sau ai lui Ceapaev nu mai seamănă cu prototipurile lor și nici cu „umașul lui Genghis Han", deși continuatori iluștri, precum Simon Blanco, au mai fost. Treptat deci, ca în viață, „eroii pozitivi" capătă o configurație cinematografică mult mai complexă, în funcție de viziunea asupra epocilor în schimbare, care dau noi dimensiuni, necunoscute, radical schimbate, eroului, revoluției, evenimentelor istorice „tabú", parcurgînd un proces invers, de la o primă etapă mitizatoare, apologetică, la o alta demitizatoare, critică, lucidă, analitică. În filmele „noului val" al școlii poloneze, de pildă, viziunea asupra istoriei se schimbă în funcție de atitudinea asupra revoluției, ale cărei idealuri inițiale trădate sînt analizate „fără anestezie": cauzele apar tocmai prin sondarea (așa cum am mai arătat) conceptului de erou și de eroism, a diferitelor accepțiuni pe care le capătă odată cu parcurgerea altor etape istorice. De la *Cenușă și diamant* la *Omul de marmură* și la *Fără anestezie* e o evoluție ca de la erou la anti-erou, viziunea asupra eroului și eroismului suferind schimbări importante, pe care le-a cunoscut atît viața social-politică, cît și cinematografia poloneză. Cîtă diferență între romanticii eroi revoluționari din *Generație*, din toate filmele despre generația „inocenței", și anti-eroii „maturi" ai unor filme ca *Iluminare*, *Rătăcire*, *Prezentatorul*, *Șansa* etc.! La cauzele acestei „evoluții" complexe se ajunge tocmai prin analiza lucidă pe care cineaștii (tineri în general) o fac (cum se întîmplă și în noul val al școlii bulgare) — pornind de la disecarea acestor concepte, de erou și eroism — unei întregi perioade de construcție socialistă. Eroul revoluționar este văzut acum din perspectivă istorică și cu obiectivitate, este observat „pe toate fețele", prin ochii unor tinere personaje de azi, un fel de *alter ego* ale regizorilor, încercîndu-se, în fond, să se prezinte *omul* din spatele eroului, considerat cînd „pozitiv", cînd „negativ",

în funcție de schimbarea roții istoriei. Iar unele filme chiar *reușesc* să pătrundă *esteticește* în substanța acestor complexități!

Iată care este, deci, marea ambiție a filmului politic, a filmului din țările socialiste în special, unde tema eroului revoluționar, a relației erou-societate (istorie) este comună multor „noi valuri". În filmul românesc *Croaziera*, de pildă, se încearcă tot o „demitizare" a unor stări de lucruri tabu. Personajul principal, care la începuturile mișcării revoluționare a fost un erou pozitiv, se dovedește a fi ajuns a fi privit azi ca unul negativ, ca un individ devenit anacronic, învechit, un „comandant" de „croaziere". El pare un fel de gînganie kafkiană care — deși îi este frică să nu fie strivită de o ierarhie pe care, în felul său, o slujește cu credință, dar de fapt o deservește — ajunge să fie „exemplu" pentru tînăra generație și s-o educe! Aceleași transformări le suferă și personajul Dometie din *Clipa*, „pozitivul" epocii de început a construcției socialiste devenind „negativul" ridiculizat de azi, asemenea lui Lupu, personajul interpretat de Gheorghe Dinică în *Filip cel bun*. Acești „trădători" ai idealurilor revoluționare, cărora li se contrapun eroi tineri pozitivi autentici ca Filip, care evoluează înspre băiatul pur din *Concurs*, sînt de fapt niște victime ale istoriei, ale schimbărilor ei, niște personaje tragice în fond, asemenea wajdianului Birkut sau a eroului din *Martorul*. După cum aceeași soartă o pot avea și unii eroi pozitivi de azi, oameni noi, animați de aceeași credință revoluționară ca și înaintașii lor la început, aspect consemnat tulburător, pentru prima oară la noi, în *Puterea și Adevărul*, unde, din perspectivă istorică, fapta pozitivă apare drept o „greșeală obiectivă". „*Ce-ai fi putut face în locul meu?*", sună una din întrebările acestor „pozitivi" condamnați totuși de istorie. A ridiculiza deci, în ambele ipostaze, un personaj ca Dometie, este, nu mai puțin, o eroare actuală „obiectivă", o viziune regizorală defectuoasă. Căci a înțelege istoria în dialectica ei înseamnă a ține măsura, echilibrul, sfînta relativitate, înseamnă a te feri de absolutizări. Iată, Năiță Lucean și Pătru cel Scurt, eroii din *Vînătoarea de vulpi*, „negativi" atunci, în momentul cooperativizării agriculturii, „retrograzii, învechiții, dușmani ai noului", azi, din perspectiva analizării unor greșeli care s-au făcut și din nevoia stringentă de a avea cît mai rapid o agricultură modernă, sînt tratați cu accente pozitive, sînt observați cu simpatie, redescoperiți ca niște „martiri", ca niște nedreptățiți, iar atmosfera epocii, unii dintre activiștii care au făcut colectivizarea, munca de lămurire, „vînătoarea" celor ce nu voiau să se înscrie, toate clișeele de vorbire, mentalitatea oamenilor de atunci, modul cum avea loc intrarea în „colectivă" (de văzut momentul antologic al

scrierii cererii), sînt rezolvate în cheie ironică, parodică, ca într-o inversare de clepsidră!

Desigur, în aceste filme, există pericolul creării unor noi mituri, al luării prezentului drept punct absolut de referință, prin idilizarea socialismului, a etapei lui actuale, lucru despre care am mai vorbit. Ușor se poate cădea, deci, în extrema unei noi utopizări, a unei noi atitudini apologetice. După cum, evident, nu trebuie să se ajungă nici la prezentarea „negativului" ca erou pozitiv, la înfățișarea urîtului și perifericului ca esențe ale realității. Din păcate, și în filmul românesc mai există încă aceste tendințe depășite, această pendulare între „estetica rozului" și „estetica urîtului". Fie că se înfrumusețează exagerat realitatea și se poleiește viața, iar eroii pozitivi sînt idealizați, ca în *Proprietarii*, *Gustul și culoarea fericirii*, *Destine romantice*, *Întoarcerea la dragostea dintîi*, *Zile fierbinți*, *Trepte pe cer*, *Miezul fierbinte al pîinii*, *O lebădă iarna* sau *Orașul văzut de sus*, fie că se urîțește aproape totul și se prezintă viața în negru, un peisaj sumbru, sordid, o lume marginală — văzute însă, din unghiul regizorului, cu o oarecare simpatie — , în care personajul central este, nu o dată, un fost sau viitor pușcăriaș! Astfel, imitînd modele precum *Călina roșie* sau *Sperietoarea* și denaturînd realitatea ori transplantînd aici o concepție străină asupra „eroului pozitiv", au apărut pelicule discutabile, inegale ca valoare artistică, cum ar fi: *La capătul liniei*, *Fructe de pădure*, *Zbor planat*, *Ana și „hoțul"*, *Cursa*, *Septembrie*, *Sfîrșitul nopții*, *Mireasa din tren*, *Baloane de curcubeu*, *Faleze de nisip* și altele. Pe bună dreptate tovarășul Nicolae Ceaușescu spunea: *„am văzut cîteva filme care nu numai că nu prezintă modele de eroi în viață și în muncă, ci, dimpotrivă, prezintă niște elemente care se mai întîlnesc poate undeva, la periferia societății* [...] *Desigur, nu este nevoie să înfrumusețăm, deoarece societatea noastră a obținut asemenea rezultate măreție încît nu este nevoie decît să fie redate așa cum sînt. Să redăm realitatea, dar să găsim nu neghina, nu putregaiul din pădure, ci să găsim copacii tineri, să găsim tot ceea ce este bun și demn în societatea noastră, în munca și viața constructorilor socialismului"*[125].

În cinematografia noastră, tema omului nou, a eroului revoluționar este surprinsă, cred, în modul cel mai interesant în filme dedicate nu atît modelului pozitiv „gata format" (primărița din *Orașul văzut de sus*, directorul de uzină din *Zile fierbinți* ș.a.), cît mai ales militantului, activistului perioadei de pionierat a construcției socialiste, perioada luptei acerbe dintre vechi și nou, dintre o lume care piere și alta care se naște. În această etapă de cotitură, de radicale prefaceri politico-sociale, adevărații

eroi se călesc, *devin* conștiințele cele mai înaintate ale epocii, vizionarii și făuritorii societății de mîine; este etapa de început a *formării* unor noi modele umane. În acest sens sînt bine conturate, memorabile, personaje de la un Ardeleanu *(Setea)* sau Stoian, Duma și Petrescu *(Puterea și Adevărul)*, pînă la Dumitru Dumitru *(Clipa, Vînătoarea de vulpi)* sau Flondor *(Semnul șarpelui)*. Sînt încă rare filmele *„care să prezinte esența, modelul omului pe care trebuie să-l făurim"*, observație valabilă și în cazul reflectării omului nou în film (cum vom vedea la subcapitolul respectiv). Căci, e un fapt neîndoielnic, o artă filmică în care eroul pozitiv apare convingător ca model estetic și de viață este o veritabilă artă revoluționară. Iar acest model se impune a fi căutat în esența realității, nu la periferia ei. Ținta cineastului, ca și a filosofului, trebuie să fie adevărul, eludarea unei eventuale — deși cam frecvente — contradicții între dialectică și gîndirea finalistă, care duce altfel la extrapolarea fie în direcția rozului, fie a uritului. Însă arta filmului, am văzut, are capacitatea de a evita această contradicție, configurînd esteticește, zguduitor, *omul* din spatele „eroului" și deci însuși chipul adevărat al Erei.

MUNCA

În mitologiile tradiționale, *munca* este înțeleasă ca *act demiurgic*, ca facere și *creație*. Lumea nu se naște din nimic, ci din haos, dintr-o materie primă de natură catastrofală care trebuie ordonată, organizată, armonizată: lumina e despărțită de întuneric, pămîntul de cer, apele de uscat, totul e operă de selecție, operă de concepție și clasificare. La *zidirea* universului material se ajunge prin muncă fizică și intelectuală. Mai mult chiar, omul însuși, creația cea mai aleasă a universului, organizarea superioară a haosului primordial, este un rezultat al muncii.

Desigur, istoria este și transpunerea în viață a ideilor despre muncă din fantezia oamenilor. Sînt muncile lui Hercule, e truda milenară a sisifilor anonimi... Istoria ne apare, astfel, ca un act al demiurgiei colective, iar civilizația ca supremul gest creator al umanității. Munca este un neprețuit dar al omului, cu ajutorul căreia își poate concretiza cele mai îndrăznețe visuri; ea a făcut din om un cuceritor al lumii, un explorator, și, ceea ce este mai important, un *artist*. Nu există, poate, bucurie mai mare decît să-l vezi pe un om ridicînd, de pildă, o casă și să scrii despre asta, să pictezi, să faci filme. De aceea, cele mai extraordinare creații cinematografice ni s-au părut a fi cele în care omul joacă

rol de demiurg. *A construi*, acest verb, dă sensul adevărat al vieții omului. În Faptă el este total, împlinit, măreț. Elanul și dragostea pe care le pune în ea sînt inegalabile. În acest înțeles credem că nu există în istorie un moment mai important pentru a deține vocația de ziditor a omului, decît cel al construcției socialiste, văzută ca un act al muncii și entuziasmului colectiv. Cinematograful, ca nici o altă artă, a dovedit că are extraordinara capacitate de a reda plenar, cu forță de document istoric, acest adevăr al muncii, această putere uriașă — pusă în mișcare de Revoluție — pentru a ridica Cetatea nouă. Țările socialiste, fără excepție, au marcat prin nenumărate filme acest act de *zidire* minunată și îndelungată a unei lumi noi, ai cărei pionieri sînt puri ca niște adevărați meșteri mari ce-și pun în truda lor sufletul, viața chiar; munca se asociază cu eroismul și jertfa. Așa este, spre exemplu, eroul principal al tulburătorului film al lui Mircea Veroiu *Să mori rănit din dragoste de viață*, așa sînt „fermecătorii inocenți" ai lui Wajda, așa sînt bărbații cinstiți care construiesc ziua de mîine din *Puterea și Adevărul*, așa este *Ivan* al lui Dovjenko sau oamenii de rînd din *A șasea parte a lumii*, capodopera lui Vertov.

Constructori ai unei noi lumi erau și pionierii care au „civilizat" Vestul sălbatic american. Dar filmele *western*, cum am văzut, întrețin, de regulă, o falsă imagine, ascunzînd adevărata față a acestei civilizări forțate. De altfel cinematograful — iar cel hollywoodian cu atît mai mult, mai ales cînd e folosit ca instrument de propagandă a puterii — are o mare forță de escamotare a lucrurilor, de mistificare a realității, trucînd istoria, unele fapte de luptă sau de muncă ale ei, fabricînd, cu alte cuvinte, în jurul acestora o falsă mitologie, o aură confecționat-legendară.

Dimpotrivă, e un semn de deplină maturitate a unei cinematografii să poată reda obiectiv realitatea, să pună în dezbatere deschis, lucid, exagerările, devierile, formele prin care într-un fel sau altul a fost mascat adevărul, prin care au fost puse la îndoială cuceririle revoluționare, prin care e denaturată Fapta, Munca omului. Nu întîmplător, filme profund marxiste ale școlilor socialiste de cinema, fără a nega realizările la care s-a ajuns, tot ceea ce s-a făcut pentru construirea unei lumi noi, aduc în dezbatere vehement, în maniere foarte diferite, proprii fiecărei școli în parte, falsele mituri puse în „circulație" într-o anumită epocă, așa-zisele „erori obiective" justificabile, înscenări de tristă amintire, dar care, așa cum o arată uneori viața, într-un fel sau altul s-ar putea repeta, lăsînd alte răni în conștiințe, mistificînd idealurile curate, mințindu-l pe om și mai ales sfidîndu-i munca, creația, ca suprema lui bucurie de a fi. Căci nimic nu

poate fi mai dăunător vieții decît de a minți Munca, de a-ți bate joc de Faptă. A face din muncă un „mit" exagerat, absurd, a întreține o imagine falsă asupra ei, constituie o plagă pentru construcția socialistă, este totuna cu a raporta cifre false de plan, a da false premii de producție (ca în *Premiul*), false trofee (ca în *Concurs*) etc., practici încă posibile în lumea noastră. Mistificarea muncii creează, fără îndoială, un fals eroism și o falsă conștiință despre muncă. Întreținerea acestui gen de mit, în formele lui moderne, prin *mass-media* îndeosebi, poate genera dereglări în sistemul producției, poate fabrica la nesfîrșit „succese" în muncă... contrazise de realitate, fără acoperire în fapte, cum se întîmplă în filmul românesc *Probleme personale:* vizita prim-secretarului de județ într-o uzină prilejuiește, printre altele, și o surpriză neplăcută, aceea de a descoperi niște ambalaje goale, în care *nu* se aflau piesele „raportate".

Acest mit al „eroismului prin muncă" are, fără îndoială, în partea lui negativă, mai ales în filmele despre anii '50 sau „obsedantul deceniu", un suport ignorant, clădit pe naivitatea omului, pe „enigma" minerului din Donbass, Alexei Stahanov, care exprimă, într-adevăr, așa cum ne-o deslușește Preda în romanul *Cel mai iubit dintre pămînteni,*

„un straniu avînt al ambiției umane, un fel de beție a performanței, căreia i se dăduse alt nume: eroism în muncă, născut dintr-o înaltă conștiință revoluționară" [126].

Și Preda, prin eroul său Petrini, asemenea multor cineaști, dezleagă enigma acestui fals eroism, straniul mecanism care-l face pe un om — în munca de la canal, din acei ani '50 — să facă „saltul" de la o normă suportabilă, de doi metri cubi de pămînt săpați și duși cu roaba la o distanță apreciabilă, la o normă

„absurdă, neverosimilă, inexplicabilă în ecuația ei (energie umană plus gînd, imbold al conștiinței): nu mai puțin de treizeci de metri zilnic".

Desigur, acel „erou", acel individ bizar, abrutizat, după ce se află un timp pe culmea performanței sale nefirești, într-o zi avea să se prăbușească și să crape ca un cîine. Și mai dăunător, și mai găunos și dezastruos pentru construcția socialistă era însă „enigma stocurilor supranormative", a unor „legi" ascunse de manevrare a normelor, care-i făcea pe unii muncitori să cîștige o mie de lei pe lună, iar pe alții cîte paisprezece mii de lei! Fără îndoială, în acest din urmă caz, răsărea un reporter de la presa centrală, i se lua „eroului" un interviu, i se făcea o fotografie, care apărea pe prima pagină a unui mare cotidian, iar la urmă-

toarele alegeri „eroul" era propus și ales deputat... Și Preda arată în continuare:

„Eram în acea perioadă de entuziasm zgomotos al întrecerilor și al fruntașilor, dar cînd se află că producția uzinelor în ansamblu lăsa de dorit, se măriră normele și încetul cu încetul acest fenomen inițiat odinioară de Stahanov se domoli și deveni mai realist și mai firesc".

Dar modul de a „aranja" succesele și de a mistifica valoarea muncii a căpătat noi forme la fel de stranii, iar cinematografia noastră reflectă, deși sporadic și sumar, acest drum, de la faza unui elan revoluționar autentic și benefic și a unui adevărat eroism în muncă, marcată de filmul *Răsună valea* sau de *Erupția*, la cea a acestui fals eroism, acestor mistificări și false raportări de plan, acestor discrepanțe dăunătoare dintre „angajamente" și realizări, cît și a altor probleme spinoase ale producției, desigur, în paralel cu existența unui front general de muncă creatoare, de eroism autentic, față pe care o exprimă, parțial, o serie de filme, cum ar fi *Proprietarii*, *Un petic de cer*, *Despre o anume fericire*, *Un zîmbet pentru mai tîrziu*, *Filip cel bun*, *Cursa*, *Muntele ascuns*, *Orașul văzut de sus*, *Zile fierbinți*, *Gustul și culoarea fericirii*, *Proba de microfon*, *Cine mă strigă*, *O lacrimă de fată*, *Dragostea mea călătoare*, *Clipa*, *Probleme personale* și altele. Aceste filme au în comun — chiar dacă ele, ca realizare artistică, oscilează între cote înalt valorice și altele modeste (vezi *Gustul și culoarea fericirii* sau, am mai adăuga aici, *Ancheta*) — același obiect al construcției socialiste, pe care încearcă să-l privească cu realism și luciditate, uneori să-l analizeze în mecanismul lui intim sau să-l critice, cînd funcționează defectuos, cu mult subtext și ironie (*O lacrimă de fată*). Eroii acestor filme sînt cu toții „oameni ai muncii", cu nenumărate „probleme personale" (inclusiv de ordin erotic) fie că detestă munca, văzînd în ea un mijloc de profit sau confundînd-o cu „scaunul", fie că sînt incapabili, leneși, carieriști etc., ori iau producția, șantierul, drept „moșia" lor (asemenea inginerului interpretat de George Constantin din *Orașul văzut de sus*), fie că, dimpotrivă, iubesc munca, meseria, că trudesc și luptă pentru o idee pînă aproape de sacrificiu, punîndu-și „orice interes personal în slujba cauzei comune", cum se întîmplă cu directorul de uzină din *Zile fierbinți*. Desigur, în mai toate aceste filme, ca de altfel în mai toate filmele noastre de actualitate, se vorbește de muncă, de eforturi, de eroism, de plan, de construcție, se arată poezia și măreția muncii, dar, așa cum am mai spus, demitizarea falsei munci, a falsului eroism se face doar pe jumătate; această tendință salutară, apărută ca atitudine revoluționară în „instrumentarul" noului val de regizori mai ales, se întrepătrunde negativ cu tendința unor noi forme

de mitizare a muncii, înțeleasă utopic, apologetic, ca scop în sine, ca putere miraculoasă de a îndrepta oamenii „cu păcate" *(Cine mă strigă)*, înțeleasă ca un fel de piatră de încercare, materializată prin sacrificiul de sine, a „eroului pozitiv", „exemplar", conceput apriori astfel *(Clipa, Zile fierbinți, Orașul văzut de sus, Proprietarii* etc.*)*. Cauzele le-am văzut: mitizarea (întotdeauna înspre final, „fenomen" recognoscibil de la *Filip cel bun* în mai toată producția filmelor de actualitate) a prezentului, văzut ca realitate a unui viitor de aur. Această, să zicem, „înfundătură", de ordin creator-ideologic în primul rînd, care duce la funcționarea defectuoasă a mecanismului mitizare-demitizare, la aplicarea forțată, explicită, de la un moment dat (exterior), a unei tendințe în detrimentul celeilalte, a cărei mișcare este firească, implicită, cerută de logica faptelor, de scopul estetic și de atitudinea realistă, lucid-dialectică a artistului, poate fi deslușită în mai toate filmele sus-amintite.

Să facem acum o operație de „demontare" a acestui mecanism în cazul filmului *Cine mă strigă*, de pildă, care ne oferă o variantă, foarte interesantă de altfel, a mitului muncii. E vorba, chiar așa debutează filmul, de o fată de 19 ani care este condamnată, într-o sală de tribunal, la șase luni de închisoare — pentru imoralitate — , pedeapsă pe care trebuie s-o execute însă prin muncă și reeducare pe un șantier al țării. Așadar, ea trebuie să fie „recuperată" prin muncă, să i se facă adevărata educație, pe care nici școala și nici familia nu i-o făcuseră. O vedem deci pe tînără (Marioara Sterian) poposind la locul „detenției", un șantier care contrasta cu gesturile, cu firea și mai ales cu îmbrăcămintea ei, îmbrăcăminte care va juca un rol important în simbolistica filmului: vestimentația sa extravagantă aprinde „spiritul moral" al oamenilor de pe șantier, al celor din echipa, majoritar tinerească, unde a fost „repartizată", dar mai ales contrastează cu cea a colegei sale de cameră, un personaj creat de Tora Vasilescu, care, într-o secvență memorabilă, ne va arăta cît de grea și „friguroasă" este viața pe șantier, cînd, venind într-o seară de la lucru, se va dezbrăca, ca într-un *strip tease* sui-generis, de o sumedenie de haine, pufoaice, flanele, cojocele, broboade, brîuri, veste, cămăși, furouri și indispensabili! Desigur, e o sarcină dificilă, pentru muncitori, „reeducarea" fetei, mai ales că nici ei înșiși nu par a fi toți prea educați. De altfel, aici întîlnim partea inedită a ideaticii acestui film: tînăra fată, intrînd în contact cu lumea vie a șantierului, prin ținuta ei firească, degajată, plăcută privirii, făcînd notă aparte în „comportamentul" rutinal, cotidian, brut, al muncii specifice de șantier, îi „contaminează" încet-încet pe ceilalți și din „reeducată" devine un fel de educatoare.... atît

pentru tineri, cît și pentru mai vîrstnici (maistrul ei n-a mai dansat de 20 de ani cu soția sa, dar dansează cu fata, de pildă; de altfel, secvența reuniunii tovărășești de la clubul șantierului este de un efect parodic remarcabil). Se dovedește astfel că fata avea un fond bun, că nu era o depravată, că poate legea greșise condamnînd-o: de fapt, prin tăcerea ei de la tribunal, ea însăși se condamnase pe sine, voind să se autopedepsească într-un fel de „păcatele" mamei sale (prin *flash-back*-urile fetei ni se sugerează, confuz, care este „adevărul", cum chiar mama sa a împins-o în brațele propriului ei amant). Oricum, cauzele care propulsează trama „reeducării" sînt echivoce, vagi, friabile, de ordinul inconsistenței cazului divers, ceea ce va duce și la compromisul mitizării muncii din final. Remarcabilă în acest film rămîne partea sa de „mijloc", latura demitizării acestei „reeducări la locul de muncă".

În esență, se încearcă o aprofundare complexă, marxistă, a conceptului de muncă, o înțelegere vie, legată de realitățile concrete, a muncii și a educației prin muncă. Munca este văzută, inițial, ca în majoritatea filmelor noastre de actualitate, prin ochii „legii", respectiv ai celor care pronunță sentința, adică avînd o latură moralizatoare, vindicativă, fiind întruchiparea idealului de educație. Într-adevăr, Munca, așa cum arăta Engels în *Dialectica naturii*, „l-a creat chiar pe om însuși", devenind apoi *„din generație în generație alta, mai perfecționată și mai multilaterală"*[126]; dar tot cu ajutorul ei omul a supus natura scopurilor sale, a *stăpînit-o* și *o stăpînește*, lucru cu care nu trebuie să ne mîndrim — spunea Engels — , căci „natura se răzbună"; de asemenea a făurit civilizația actuală și tot prin muncă a revoluționat producția modernă, ceea ce a dus la robotizarea, alienarea, *înstrăinarea* omului — iar cinematografia occidentală în special a reflectat fenomenul în filme majore începînd cu *Metropolis* sau *Timpuri noi* și „terminînd" cu *Clasa muncitoare merge în paradis* sau *Norma Rae* —, după cum tot ea îl *înnobilează (Nouă zile dintr-un an, Premiul, Maratonul de toamnă, Moscova nu crede în lacrimi* sau *Siberiada)*: munca îi dă omului conștiință revoluționară *(Sfîrșitul Sankt-Petersburgului, Mama, Pămînt, Ivan, Arsenal* și multe alte filme ale revoluției reflectate în mai toate cinematografiile lumii); în fine, îi dă conștiință socială, muncitorească *(Norma Rae)* sau încearcă să i-o formeze, fără rezultat însă *(Acoperișul, Cînd voi fi mort și livid* sau *Călina roșie)*.

Pentru cineaștii români munca are aproape mereu același rol, fiind văzută ca un factor educațional, care îl formează pe om, îl instruiește, îi dă personalitate. Ea îi creează chiar o aură legendară, eroică, nu întîmplător muncitorii exemplari sînt distinși cu titlul de „erou al muncii". *Cine mă strigă* se ferește, în

„mijlocul" lui, de o mitizare facilă a muncii, ba chiar, cum am văzut, încearcă să polemizeze cu mentalitatea conform căreia munca este panaceul universal care-i vindecă pe păcătoși. „Reeducarea" suferă aici anumite corecturi. În unele dintre filmele noastre de actualitate, care au viziuni unitare, o problematică interesantă, îndrăzneață, se ivește totuși și un șablon de natură etică, un discurs moralizator, ca în *Tată de duminică*, *Filip cel bun*, *Clipa*, *Instanța amînă pronunțarea* și multe altele, care strică, denaturează, aproape tot ce-a fost bun, excepție făcînd, poate, *Concurs* și *Croaziera*, unde discursul din final al „eroului" este însăși pilda formalismului, parodia falsei morale, a educației prin „croaziere", un fel de „recompensă" recreativă dată „fruntașilor dintre fruntași", eroilor exemplari în muncă, cîștigători de concursuri pe meserii ce au loc anual (a se vedea și secvența, pe aceeași temă, a căminului cultural din *Întunericul alb*), parodie care este un fel de replică de-mitizatoare la mistificările de ordin educațional, existente în viață sau în filme. Desigur, *modelul* unei asemenea parodieri trebuie găsit la Forman, în *Asul de pică*, atunci cînd, în final, tatăl îi ține fiului o predică moralizatoare (filmul își desfășoară *post-genericul* pe cuvintele lui fără sens), legată de „incapacitatea" băiatului de a fi supraveghetor într-o autoservire, de faptul că, în general, nu-i place munca sau, mai bine zis, că nu știe ce vrea, că nu are un țel, că nu-și ascultă părinții și e refractar la orice inițiativă a lor de a-l angaja undeva, că generația sa (a tatălui) a luptat, a construit, și că el, ei (la un moment dat intră în casă și un prieten de-al lui Petru) sînt niște pierde-vară etc. Așadar, nici „eroul" din *Ana și hoțul*, nici tinerii din *Croaziera*, nici Any din *Proba de microfon*, nici Petru, nici Jimmy Barcă din *Cînd voi fi mort și livid*, nici șoferii din *Acoperișul*, nici eroul lui Șukșin din *Călina roșie*, nemaivorbind de eroi precum Massa din *Clasa muncitoare merge în paradis*, nu pot fi — și nu vor să fie — „educați prin muncă", o muncă înțeleasă astfel, adică făcută forțat, constrîngîndu-i la un comportament sisific, martirizîndu-i, fiind leacul universal pentru „marginali" (vezi explicația dată acestei „categorii sociale" în *Cioburi*, în dialogul tată-fiu), pentru cei care nu vor „să intre în rîndul lumii". Nici eroul lui Courtenay din *Singurătatea alergătorului de cursă lungă*, nici alți eroi din filmele curentului „Free cinema" sau din cele care l-au continuat, precum *Spilul* sau *If...*, nu vor să „intre în rîndul societății" printr-o muncă impusă, care nu le face nici un fel de plăcere, pentru care nu au nici o pasiune, nici o chemare, fiind de fapt o pedeapsă aplicată în scopul „educării" lor (a se vedea atmosfera conservatoare, tipică sistemului tradițional al colegiului britanic,

din *If...* sau *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* mai ales, care semnifică însăşi societatea capitalistă în rîndul căreia refuză să intre tinerii eroi, *furia* lor îndreptîndu-se împotriva unui sistem care „face totul" pentru educaţia lor „exemplară", pentru a da societăţii umanoizii de care are nevoie, „cetăţeanul perfect").

Desigur, eroina din *Cine mă strigă* nu este asemenea „alergătorului" însingurat şi înstrăinat, constrîns la o muncă corecţională, brută, mecanică, cu norme peste puteri, sau aşa cum le impune producţia modernă capitalistă, tot un fel de „carceră", dar „liberă", făcînd din om o brută, asemenea lui Massa sau Norma Rae, dimpotrivă, ea se bucură de un „regim" de invidiat, aproape neverosimil, dar autentic artisticeşte, credibil cinematografic; ei i se acordă o atenţie specială, este chiar un fel de „regină a balului", toată lumea se poartă cu ea cît se poate de „civilizat" pe un şantier, cum nu o face cu nimeni altcineva, sarcinile de muncă sînt mai mult decît suportabile, ba unii se oferă să-i dea „mai multe mîini de ajutor", să i se pară că este o plăcere meseria de sudor, pe care acum o învaţă. Această atmosferă, respirînd un sentiment de adevărată libertate, este cea care o educă şi nu munca în sine. Mitul „educaţiei prin muncă", parodiat sau tratat cu „furie", cu atitudine critică violentă în alte filme, este aici demitizat, pînă la un punct, tocmai prin faptul că fata constituie şi ea, pentru ceilalţi, un exemplu pozitiv, că într-un fel — şi acesta este mobilul fundamental al „contaminării" — fata trăieşte viaţa mult mai intens decît aproape toţi cei de pe şantier, că din acest punct de vedere este o pildă vie. Această idee, mai mult sugerată decît constituind substanţa filmului, se vede, din păcate, ciuntită în final şi, odată cu ea, însăşi latura autentică a muncii este diminuată, forţa umană a ei, care face din muncă un mit al creaţiei, în tradiţia *Meşterului Manole*, un mit esenţial, fundamental pentru spiritualitatea poporului român. Ce se întîmplă în final? Bineînţeles — ca în mai toate filmele noastre cu uzine, şantiere, inspirate din realităţile construcţiei socialiste, şi unde trebuie să apară şi „dramaticul", începînd cu *Brigada lui Ionuţ*, cu anii „sabotajelor antisocialiste", ajungînd la filme ca *Un zîmbet pentru mai tîrziu*, *Proprietarii*, *Muntele ascuns*, *Instanţa amînă pronunţarea*, *Tată de duminică*, *Explozia* şi pînă la *Miezul fierbinte al pîinii* şi *Ancheta* — e vorba de un „accident de muncă"; uneori de mari proporţii, cu consecinţe nefaste pentru „economia naţională" *(Clipa)*, dar şi cu strălucite acte de eroism, alteori, ca în *Cine mă strigă*, mai puţin grav. Acest „accident de muncă" se vrea „capătul" apoteotic al demonstraţiei: reeducarea prin muncă a fetei izbu-

teşte, ba chiar ea devine un „erou al muncii", prin actul de curaj pe care îl face, salvîndu-şi meşterul de la moarte (fata şi meşterul ei sudau, pe o platformă, la 40 de metri înălţime, şi o macara loveşte agregatul, îl rupe, iar o bară de fier îl prinde ca într-o menghină pe meşter, aproape strivindu-l). Eforturile „eroice" ale fetei sînt susţinute de jos de întreaga echipă, de întreg şantierul, de personajele centrale ale filmului, care, în ciuda tuturor divergenţelor de pînă atunci dintre ele, cum e şi „firesc", alcătuiesc pe loc o echipă de şoc, şi, dintr-un elan de solidaritate, construiesc un fel de „coloană a infinitului", un fel de simbolică „zidire manolică", prin sudarea unor trepte de metal pe unul din stîlpii uriaşului agregat, pentru a urca şi a ajuta la salvarea fetei şi a maistrului ei. Idee de altfel nobilă, dar artificioasă, contrastînd cu „imaginea" vie de pînă atunci a filmului.

Accentele negmitice sau de mitizare forţată contravin în artă autenticei mitizări sau demitizării unui pseudomit al muncii, demitizare care în operele veritabile echivalează cu evocarea unui adevărat mit modern al muncii, ştiut fiind, cum am afirmat, că demitizarea este o formă de recuperare a ceea ce este permanent în lucruri.

Într-un film ca *Omul de marmură*, de pildă, tocmai dezvăluirea pînă la capăt a adevărului creează premisele unei înţelegeri noi a creaţiei, a muncii. Tendinţa demitizării capătă aici o autentică şi funcţională dimensiune mitică, întrucît denaturarea muncii, excesele „popularizării" eroismului prin muncă sînt văzute, pînă la un anumit nivel ideatic, ca un rău necesar, atît pentru individ, cît şi pentru societate. Şi în *Siberiada* munca nouă, a construcţiei socialiste, materializată prin invadarea pămîntului Siberiei, prin pătrunderea „civilizaţiei" în structurile patriarhale ale satului tradiţional, este prezentată ca un „rău necesar", dar dimensiunea nobilă a eroismului revoluţionar, redat prin sacrificiul suprem — de la locul muncii — al eroului, în final, capătă adevărata aprobare şi aureolare prin artă, prin creaţia regizorală, prin ideea de a-i face pe strămoşii eroilor actuali, care dau buzna cu buldozerele pînă şi în cimitirul „neamului", să „învie din morţi" şi să-i îmbrăţişeze, să-i ierte pentru fapta lor. Gestul acestei deschideri umane e ca o confirmare a muncii cinstite a omului, a ceea ce este semnificativ şi perpetuu în ea.

Şi eroina din *Moscova nu crede în lacrimi* dovedeşte că prin muncă cinstită poţi să ajungi cineva, că poţi căpăta adevărata noblete şi demnitate umană. Munca este văzută, deci, ca un mijloc fundamental pentru atingerea unui scop major, a unui ţel general uman, social. Atunci gestul unor eroi ca Filip din

Filip cel bun, care contrastează cu atitudinile celor ce trăiesc prin muncă necinstită, nu mai pare un fel de martiraj (el se va angaja, după multe căutări, într-un mare combinat siderurgic), nu mai exprimă o comportare atît de neînțeleasă, așa cum le apare celorlalți comportarea eroului din *Mere roșii*, de pildă, adică excentrică, cînd în fond omul avea o adevărată vocație a muncii, a profesiei sale de medic, ci, dimpotrivă, definește o opțiune pentru viața autentică, o alegere firească, conștientă, cu adevărat revoluționară, căci vine din adîncul eului, este o consecință a frămîntărilor lăuntrice, un răspuns responsabil la întrebările conștiinței, în fine, un acord între *eu* și *lume*. Un asemenea răspuns lucid îl dau și personajele din *Premiul*, supuse unor autoanalize complexe, chemate să spună un „da" sau un „nu" sensului muncii lor, vieții noi pe care o construiesc și pe care nu trebuie s-o mintă cu „premii" false, fără acoperire în fapte.

Munca, așadar, capătă adevărata noblețe tocmai prin cinstea — față de propria conștiință și față de societate — pe care asemenea oameni, cu adevărat noi, o pun la baza ei, a relațiilor de muncă, a fiecărui act de eroism. Mai mult chiar, munca este văzută ca o cale regală a împlinirilor umane, a atingerii unei fericiri reale, istorice. Sigur că și eroii lui Cehov, de pildă, vedeau astfel munca și o legau de atingerea fericirii, dar dacă la ei această relație era doar o obsesie, o dorință, pe care numai o teoretizau, o mitizau (Tuzenbach, din *Trei surori*, exprimă poate cel mai bine adevărul acestei atitudini cînd spune: *„Cît de mult înțeleg eu dorința de a munci! N-am muncit niciodată!"*), în schimb, oamenii noi, de care vorbim, preluînd ștafeta unor personaje ca Nil din *Micii burghezi* de Gorki, care știu ce-i munca, ce-i sudoarea, ce-i sacrificiul, pun în aplicare un vis, fac din idealul milenarist al omenirii un capitol practic de istorie.

OMUL NOU

Această ultimă problemă asupra căreia vrem să mai zăbovim acum, aleasă ca o încununare firească a unui întreg lanț de teme și mituri moderne (ce pot părea inepuizabile), analizate după o ordine tematică evolutivă, urmînd dialectica istoriei și nevoile obsesive, fundamentale ale omului modern, pe care le-am grupat în triada *civilizație-evadare-creație*, a fost, credem, într-o măsură pregătită de unele din subcapitolele anterioare — în special de ultimele patru *(O nouă Vîrstă de Aur, Revoluția, Eroul pozitiv* și *Munca)*, ce fac obiectul laturii creatoare a triadei. Prin urmare,

apare ca ceva de la sine înțeles dacă spunem că și tema omului nou face parte din mitologia recreării lumii, că este legată de construirea Vieții Noi și de năzuința spre perfecțiune umană, că se sprijină în fond pe credința înfăptuirii unei cosmogonii a viitorului. Sau, vorbind în alți termeni, observăm că, așa cum o dovedesc filmele despre revoluție și eroii ei, formarea omului de tip nou presupune existența unei realități complet noi, revoluționare, a acelui nou absolut ridicat pe ruinele vechiului, ale unui trecut abolit, nimicit, într-o adevărată luptă pe viață și pe moarte. Dar dacă, implicit, și mitul omului nou — cum e și firesc — se află într-o tradiție mitologică, în prelungirea unor creații tradiționale, a unui efort milenar în direcția împlinirii dintotdeauna a visului celui mai de preț al omenirii, al idealului ei major, atingerea desăvîrșirii umane, atunci nu-i mai puțin adevărat că în variantele cinematografice, în producțiile țărilor socialiste mai ales — începînd cu „explozia sovietică" și ajungînd la cele mai recente realizări ale cineaștilor polonezi sau sovietici — într-o aprofundare evidentă a temei respective (să ne gîndim doar la *Omul de marmură*, *Moscova nu crede în lacrimi* sau *Siberiada*), acest mit devine într-adevăr modern, capătă dimensiuni nemaiîntîlnite în viziunile anterioare, fiind îmbogățit cu elemente ale practicii sociale, cu conținuturi noi, reale, istorice, așa cum însăși viața încearcă să transforme visul în realitate.

Evident, aici este vorba de contribuția revoluționară determinantă pe care teoria și practica marxist-leninistă au adus-o la definirea conceptului de „om nou", desigur, odată cu străduania formării acelui climat social-istoric, verificat din etapă în etapă, unde să poată avea loc desăvîrșirea personalității umane. Teoria este, deci, verificată în practică, e confruntată cu adevărul istoric, dintr-o perioadă sau alta; este un drum al experienței social-politice a omenirii. Fără îndoială, nimic nu poate fi comparabil cu optimismul noii vîrste comuniste. Căci dacă în mitologiile primitive, caracterizate printr-un optimism asemănător, această stare se desfășura la nivelul metafizicii sau al divinizării pure a naturii, aici, în cazul ideologiei comuniste, optimismul *(sui-generis)* izvorăște din viață, este o consecință firească a succeselor reale, a faptelor vii, istorice. Cînd rațiunea s-a interpus în calea mitului, și asta s-a întîmplat mai ales odată cu gînditorii romantismului german, în frunte cu Schelling, care cereau o nouă mitologie, lumea modernă era coaptă pentru a face acest salt, pentru a aduce mitul din cer pe pămînt, pentru a schimba sacrul cu profanul sau, altfel spus, imaginarul cu realismul, această „demitologizare" a lumii, culminînd cu mar-

xismul, avînd darul să ducă la sensibilizarea raţiunii şi la o concreteţe a imaginaţiei, la materialitatea fabulaţiei, adică la o nouă mitologie, într-adevăr nouă, nemaicunoscută, întrucît la baza ei stătea ideea marxistă a schimbării radicale a lumii, a transformării ei reale, concrete, istorice. Au apărut astfel noi *mituri creatoare*, cum ar fi mitul unei noi Vîrste de Aur a omenirii, mitul muncii, mitul sacrificiului de sine, al jertfei creatoare, al eroismului, toate culminînd şi fiind sintetizate în *mitul omului nou*, omului perfect, desăvîrşit, al personalităţii umane multilateral dezvoltate, mitul Omului ca Om, conştient că numai prin munca lui istorică poate înscăuna pe pămînt pacea, fericirea, noua Vîrstă de Aur. Mitologia optimismului comunist a devenit deci o problemă de practică socială, iar marele mit al viitorului este o „realitate" ce se făureşte în prezent, aparţine adevărului istoric şi creaţiei umane, are un chip clar şi nu este doar „prefigurat de o aşteptare difuză", cum crede Jean Starobinski, care, în esenţă, eliminînd pesimismul sau „aşteptarea metafizică" proprie gînditorilor occidentali, de care vorbea Eliade, are dreptate cînd afirmă:

„În aşteptarea mitului suveran pe care îl va crea omul viitorului, miturile vechi sînt preluate cu valoare de prefigurări — Prometeu, Heracle, Psyche, titanii —, dar pentru a semnifica revolta, dorinţa, speranţa omului care aspiră să devină stăpîn al destinului său. Mitul viitorului, aşa cum apare el prefigurat de o aşteptare difuză, va fi nu numai imaginat de om (de poetul-profet, de poporul-poet sau de omenirea la lucru), ci îl va avea pe om ca erou. Mitul aşteptat — şi care nu se va naşte nici din adevărul istoric, nici din adevărul poemului — nu va mai fi o teogonie, ci o antropogonie. El îl va cînta, pentru a aduna popoarele, pe Omul-Zeu, care se produce pe sine prin cîntul său sau prin lucrarea mîinilor sale. Şi toate mitologiile lumii moderne nu sînt decît succedanee, schiţe parţiale sau deşeuri ale acestui Mit încă neîmplinit" [127].

Însă, contrar „profeţiei" oarecum contradictorii a lui Starobinski, acest mit al viitorului, care se identifică în fond cu mitul Omului-Nou, cel ce îi înlocuieşte pe zeii tradiţionali, nu se naşte din neant şi nici din vreo metafizică a spiritului, şi nici nu este „aşteptat" să vină din cine ştie ce sfere, o aşteptare pasivă, cu mîinile încrucişate la piept, ci el este creat zi de zi, făurit cu trudă, izvorît din luptă şi atitudine revoluţionară, conştientă, faţă de muncă, semeni, viaţă, faţă de construcţia socialistă mai ales, şi nu poate să nu ne vină în minte extraordinarul film *Premiul*, unde aceste probleme sînt complex abordate. Pe de altă parte, acest mit modern al omului nou nu se dezvoltă izolat, celelalte mituri moderne de care am pomenit mai sus nu sînt nişte „deşeuri" sau nişte *ancille* ale lui, el este un fruct al interferenţei multor creaţii umane, după cum, totodată, este un capăt al

unui întreg lanț mitologic, un rod pregătit de tot ce s-a dovedit a fi *permanență* în mitologiile popoarelor. Mitologia tradițională se vede, așadar, altfel gîndită, privită din perspectivă istorică, revitalizată și adaptată la noul ideal comunist, concret, real, spre care aspiră dintotdeauna omenirea, o aspirație, am spune, însușită pe cale naturală, ca o dimensiune firească, substanțială, a esenței umane.

Căci „omul nou" din mitologia optimismului comunist nu s-a născut pe teren gol, el este o creare din nou — pe noi baze sociale, politice, economice, filosofice etc. — a tot ce înseamnă moștenire spirituală, mitologie tradițională legate de înțelegerea omului perfect, desăvîrșit, aflat ca ideal în toate orînduirile sociale, limitat însă, determinat de ele, dat fiind că într-un fel era văzut modelul exemplar al personalității umane în antichitatea greacă sau romană, în alt fel în cea orientală, în cu totul alt fel în Renaștere sau în epoca luminilor. Și cu toate acestea, în vechile concepții despre omul perfect există un element comun care le unește, și anume cel legat de o perfecțiune supranaturală: modelul uman exemplar este raportat fie la Idei suprasensibile, fie la zeii atotputernici, fie la perfecțiunea divină, fiind reprezentat deseori sub forma unei copii palide a lor sau, în termeni biblici, după „chipul și asemănarea lui Dumnezeu". Desigur, există și excepția care confirmă regula, l-am numit pe Prometeu, un simbol al revoltei față de puterea absolută, un zeu, care, ajutat de un semizeu, de Heracle, stabilește o victorie a omului, a creatorului mitic față de Natură, de Marele Necunoscut, căci focul dăruit de el muritorilor este un *anamnesis* al luptei duse de veacuri pentru ridicarea omului pe o treaptă *umană*, către acea flacără mereu vie a spiritului menită să-l scoată de sub tutela zeilor sau a divinității.

Există, de asemenea, acel formidabil, desăvîrșit om renascentist, acel *Il Cortegiano* al lui Baldassarre Castiglione, prietenul care i-a inspirat lui Rafael poate cel mai „fericit" portret al epocii, cel care, așa cum scrie Robert de la Sizeranne,

„din chiar viața lui el a realizat o capodoperă a celei mai subtile și mai delicate arte: arta de a acționa în armonie cu timpul, de a acorda «solo»-ul lui cu marele acompaniament de voci umane ale veacului respectiv. Ținta întregii Renașteri nu a fost decît aceea de a lucra, de a visa și a suferi spre a făuri un Castiglione" [128]. *Il Cortegiano* este idealul perfecțiunii umane renascentiste, „omul de Curte" sau „omul de lume", omul nou al epocii, model pentru generațiile viitoare, căci mai spune R. de la Sizeranne: *„Niciodată o epocă nu a fost cuprinsă mai izbutit în vreo carte, vreo carte într-un om, vreun om într-un portret, ca aici"*.

Castiglione, *Cortegiano*-ul său, omul de o *gravitate liniștită* din portretul lui Rafael constituie imaginea „Jupiterianului de

tip fericit", pomenit de fizionomiştii sistemului planetar. Dar nu numai R. de la Sizeranne apelează la o comparaţie mitologică, prin care omul este asemuit Zeului suprem, luat ca model supranatural, dar însăşi zămislirea acelui tip desăvîrşit de om de Curte, a acelui Cortegiano perfect, de o gravitate liniştită, măsurat, cinstit, cumpănit, firesc, apărut fără caznă, spontan, ca o autentică operă de artă, cu mijloacele acelei *sprezzatura* sau dezinvolturi menită să tăinuiască arta, adică convenţiile, efortul, tehnicile de creaţie, aşadar, însăşi modelarea a ceea ce s-a numit „punctul culminant al Umanismului", „zenitul gîndirii Renaşterii", s-a făcut, în ultima ei tuşă, „împărtăşindu-i suflarea divină ce trebuia să-i dea viaţă", apelînd la iubirea celestă, care purcede din „contopirea dintre frumuseţe, bunătate şi înţelepciune dumnezeiască", la o existenţă veşnică „deasupra a tot ce este real", la „ospăţul cel mare al îngerilor", acolo unde, conform eshatologiei creştine, „săturaţi de ambrozie şi nectar nemuritor, vom putea să ne dăm în cele din urmă sfîrşitul, printr-o moarte preafericită şi totodată început de viaţă nouă", în fine, la „unirea cu Dumnezeu", cu *„frumuseţea divină printr-o legătură cum nu se poate mai plăcută şi fără de sfîrşit"* [129].

Iată de ce schimbarea pe care o produce — vizavi de acest mit al omului nou — teoria şi practica marxist-leninistă este atît de spectaculoasă, de radicală, căci ea rupe definitiv cu orice înveliş mistic, cu orice „soare iluzoriu", cum spune Marx, din jurul omului, dîndu-i acestuia adevărata sa dimensiune umană, eliberîndu-l de iluzii, făcîndu-l să se „mişte în jurul lui însuşi", să aibă conştiinţă istorică, să se găsească pe sine ca *om real*. Marx este gînditorul omului nou, al omului viitorului, primul care a pus bazele teoretice ale *emancipării omului* şi ale eliberării lui *practice* de *toate* felurile de robie, socială, spirituală, religioasă etc.

„Omul — scria Marx, desăvîrşind *critica religiei* —, *care în realitatea fantastică a cerului, unde căuta un supraom, n-a găsit decît propria sa* imagine reflectată, *nu va mai fi înclinat să găsească numai propria sa* aparenţă, *numai un neom, acolo unde el caută — şi trebuie să caute — adevărata sa realitate"* [130].

Începutul acestei căutări a fost deci făcut, se ştie că omul nu este o fiinţă abstractă, că el este o fiinţă socială, că „omul este *lumea omului*, statul, societatea", că omul nu-i un Zeu, un supraom, ci o fiinţă concretă, reală, istorică; se ştie că emanciparea lui a început, rămîne însă ca această emancipare să fie desăvîrşită, adică ca omul să-i găsească adevărata sa realitate în chip practic sau, mai exact, această aflare să fie practica generală a omenirii, realizarea plenară a tuturor oamenilor ca personalităţi umane. Dar în drumul ei „teoria practică" a dat peste

obstacole de neînchipuit, totuşi prevăzute de un Marx, care nu vedea — ca să luăm exemplul unui obstacol odios — emanciparea de *evul mediu* a Germaniei, de mitul arianismului etc., deci o eliberare *practic* posibilă a ei, decît ca o „eliberare de pe poziţia *acelei* teorii care proclamă omul drept fiinţa supremă pentru om". Iar mai departe: „*Emanciparea germanului* înseamnă *emanciparea omului*" [131]. Însă această clarviziune revoluţionară nu a putut împiedica, din păcate, dezvoltarea teoriei supraomului, la care se referă Marx, în forma ei nietzscheiană sau în oricare altă formă, dar mai ales în aceea nazistă, ce se manifestă încă şi azi. O nouă mitologie, să ne amintim, cerea şi „filosoful" oficial al hitlerismului, Alfred Rosenberg: „*Crearea unui tip nou de om pornind de la un nou mit de viaţă, aceasta este sarcina veacului*". În loc să se producă „emanciparea de evul mediu", dimpotrivă, se proclamă o întoarcere la epocile revolute, la vechiul mit al sîngelui, la o închipuită puritate ariană, înlocuindu-se conştiinţa omului modern, civilizat, cu o mentalitate în esenţa ei primitivă, mai precis, cu acel *Rassenseele*, „suflet rasial". Acest „nou mit de viaţă" înseamnă deci rasism, sub forma lui nazistă, iar „tipul nou de om" nu-i nimeni altul decît *robotul*, aşa cum arăta Politzer:

„*Omul ideal pentru rasism este* r o b o t u l, a r i a n u l *nefiind decît învelişul ce-l face prezentabil. Sufletul rasial, Rassenseele, pe care naziştii vor să-l insufle oamenilor, este un suflet de sclav, acela în stare să-l facă pe om cît mai asemănător cu putinţă* r o b o t u l u i. *După atîtea* «E r s a t z»-uri *marele capital german încearcă să fabrice* «E r s a t z»-*ul sufletului omenesc*".

Un Fritz Lang în *Metropolis* intuise perfect în acea masă de „oameni noi", de roboţi ai viitorului, idealul nazist, turma ascultătoare, marile mase de oameni dezumanizate, pe care le-a evocat cu atîta falsă pompă toată producţia cinematografului hitlerist, condus de Goebbels. „Noul tip de om" al nazismului — pe care îl vedem, de la aspectul său prehitlerian la acela neofascist, în atîtea viziuni filmice, mitizat în unele, începînd cu producţia oblăduită de Goebbels şi ajungînd pînă la un film „justificator" precum *Crucea de fier*, demitizat în altele, în majoritatea filmelor postbelice importante, majore, începînd cu *Procesul de la Nürnberg* sau *Sechestraţii din Altona* la *Adevărata faţă a fascismului* sau *Acuzaţia* — nu este în fond (acest „om nou rasist") decît un „Ersatz" monstruos, născut de minţi bolnave şi din laboratoare ale crimei, făcînd parte din „familia" lui *Frankenstein*, aşa cum îi aflăm rădăcinile în *Cabaret*, dar mai ales în *Oul de şarpe*, în stare, deci, să pună la cale cele mai mari atentate *(Teheran '43)*, nu este, la urma urmei, acest nou „model uman",

acest „arian înalt, blond, cu ochi albaştri", decît o gînganie, o făptură chircită, o arătare pitică, un nonsens al dezvoltării biologice şi istorice, o abatere de la legile naturale şi sociale, asemenea „eroului" semnificativ al lui Schlöndorff din *Toboşarul*, un „pitic" cu o conştiinţă pitică, cum a fost Germania hitleristă, a cărei „emancipare *practică* a omului" s-a dovedit a fi maşina de război nazistă, care a zguduit cu ororile ei lumea.

Desigur, asemenea abateri, asemenea „oameni aşa-zis noi" ai propriei epoci au existat întotdeauna, oameni care au fost creaţi în cultul personalităţii lor, care au făcut abuz de putere, aceştia fiind în special personalităţi politice, conducători de popoare, şefi de state, iar filmul istoric şi filmul politic, de la un Nero pînă la un Hitler, de la un Napoleon pînă la un Stalin, i-au evocat în tot felul de producţii şi coproducţii. Dar în unele filme, aceste „personaje" au de înfruntat tocmai spiritul nou al vremii, adevăraţii ei oameni reprezentativi. Mecanismul istoriei iese astfel pregnant în evidenţă, ca un conflict viu, dinamic, dintre vechi şi nou, dintre cei însetaţi de putere şi cuceriri, dintre cei interesaţi să-şi menţină cu orice preţ „coroana", să păstreze starea de lucruri care le convine, şi cei care luptă realmente pentru schimbare, pentru progres, pentru o lume nouă, liberă. Desigur, modelele exemplare ale personalităţii umane desăvîrşite, aparţinînd diferitelor epoci istorice, sînt reprezentate din perspectiva mitului modern. Aici am putea cita filme ca *Electra*, *Un om pentru eternitate*, *Ivan cel Groaznic*, *Richard al III-lea*, *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu*, *Han Asparuh*, *Război şi pace*, *Patimile Ioanei D'Arc*, *Galileo Galilei*, *Giordano Bruno*, *În numele Papei-rege* sau alte filme despre ororile Inchiziţiei etc. În general, calităţile cuprinzătoare ale „omului nou" reies tocmai din conflictul dintre forţele obscure ale epocii şi personalităţile ei luminoase, cum sînt un Thomas Morus, Giordano Bruno sau Galilei. După cum Electra sau Ioana d'Arc au devenit simboluri ale adevărului etern-uman, ale spiritului de sacrificiu al Omului care crede într-o cauză dreaptă. De asemenea, în *Andrei Rubliov*, spiritul nou al Timpului este personajul principal, el străbate de la un capăt la celălalt filmul, începînd cu acea tentativă de zbor cu balonul şi terminînd cu isprava creatoare a tînărului meşter „clopotar", cu reuşita lui — avînd proporţiile unei noi geneze —, care îl face pe Rubliov să renască la o nouă viaţă, deopotrivă umană, biologică şi spirituală.

Dar dacă istoria cinematografului european, în special, aprofundează problematica „omului nou", din diferite epoci, prin mitizarea pozitivă a eroului, văzut ca o excepţie a timpului său, ca un mare umanist, ca un veritabil revoluţionar, fie el om

politic, om de știință, sau militar (și să ne gîndim la imaginea atît de originală a eroului din *Patton*), dar mai ales *artist*, care luptă în general de unul singur cu Ignoranța vremii, fiind un neînțeles și ajungînd repede un „martir", istoria cinematografului american, în schimb, începînd cu un film ca *Intoleranță*, de pildă, cu filmele mute ale lui Chaplin (dar mai cu seamă cu *Un rege la New York*), continuînd cu *Rapacitate*, *Cetățeanul Kane* și culminînd cu cele mai recente pelicule gen *Nașul* sau cu toate producțiile de serie („neagră", *sci-fi*, cu James Bond, Western, aventuri etc.), vede realizarea personalității umane desăvîrșite, „emanciparea" omului, prin mitizarea laturilor dezumanizante, exterioare omului, legate în primul rînd de *ban* și *putere*, de tot ceea ce înseamnă, în general (și cu un cuvînt!), *succes*. În lumea capitalului, în mod frecvent, „omul nou" este asociat cu „omul zilei", „omul momentului", „omul care a dat lovitura", adică cel care s-a „realizat", s-a îmbogățit peste noapte. „Oamenii noi" din „Lumea nouă", atrași de „reclamele" ei corupătoare, sînt în general văzuți ca „oamenii cu idei", făcuți să „rupă gura tîrgului", cum este teribila reporteră din *Network*. Toți parveniții, toți „capo mafioso", toți cei care s-au „ajuns", indiferent pe ce cale, care au contribuit într-un fel sau altul la „prosperitatea" Americii, care — cu partea lor de succes — au făcut ca Succesul ei să fie și mai mare, ca „prestigiul" și „faima" ei să crească tot mai mult, asemenea bulgărului de aur, văzut de Gorki, ce se rostogolește pe străzile Orașului precum năluca „Diavolului Galben", sînt, conform viziunilor deformante ale lumii care face din ban un Zeu suprem, „oameni noi". Omul banului, deci omul puterii, asemenea „cetățeanului" Kane, este privit de întreaga suflare, ca în filmul lui Welles, drept un *model* al omului nou, al „omului demn de urmat", al „perfecțiunii umane", deci al Succesului. A atinge „perfecțiunea" înseamnă însă a urma căile succesului, care sînt înainte de toate căile banului — „goana după aur" — și ale puterii.

Uneori, acest nou „model" uman (așa cum am arătat cînd am vorbit despre tema și mitul *eroului pozitiv*) este considerat a fi „pozitivul" prin excelență, adică *supermanul*, un surogat, o schemă șablonardă, un robot „perfect", vîndut ca ideal al desăvîrșirii umane, el fiind în fond „paravanul" prin care cinematograful comercial ajută la escamotarea adevăratei fețe a „omului nou" din lumea capitalistă superdezvoltată, o ființă dezumanizată; magnații puterii prin crimă sînt dușmani nemiloși ai omului care vrea într-adevăr să se emancipeze, care *devine*, care capătă — prin luptă și prin muncă — o conștiință înaintată, ca Norma Rae, Massa, sau eroul din *Pîine și ciocolată* și toți

cei ce le seamănă. Nemaivorbind de faptul că pentru aceşti „supraoameni" pericolul de căpetenie, ceea ce îi sperie cel mai mult şi-i face să arate odioşi, îl constituie *comuniştii*, pe care îi prigonesc şi vor să-i distrugă, ca duşmani ai „sistemului" vînînduca pe nişte „fiare", pe motiv că au conştiinţă, că fac propagandăi pentru o lume opusă lumii lor „pure", neinfestate de „boala comunismului"; oricine nu este cu ei înseamnă că-i comunist sau cel puţin atins de această „boală" şi, deci, trebuie înlăturat, aşa cum se întîmplă în *Vînătorul de conştiinţe* sau *Paravanul.* Această lume dezumanizată fabrică deci o mitologie negativă în jurul comunismului, văzînd în orice revoluţionar, în oricine are conştiinţă înaintată sau care protestează într-un fel, care nu este de acord cu sistemul, un comunist, un model al „pericolului de moarte" ce ameninţă „libertatea", „prosperitatea". Comunistul este „negativul" împotriva căruia trebuie luptat şi faţă de care „pozitivul", cu întreaga lui mitologie (izvorîtă dintr-o ideologie a puterii), iese întotdeauna biruitor. În serialul cu James Bond, de pildă, dar şi într-un film ca *Naşul* sau alte pelicule despre mafie, supermanul este înfăţişat ca un stîlp al puterii capitaliste, ca un apărător invincibil al mecanismului ce guvernează sistemul, ca o forţă ce ucide fără milă tot ce i se opune, adică tot ce este democratic. Căci în numele unei false democraţii, al unei „egalităţi la putere", asemenea „supraoameni" urăsc adevărata democraţie, îi urăsc pe comunişti, menţin ura de rasă, masacrîndu-i în general pe negri, priviţi ca un fel de monştri oribili „emancipaţi" — diferit deci de viziunea rasistă din *Naşterea unei naţiuni*, pentru că acum, în epoca contemporană, ei sînt un pericol real pentru albi, devenind o forţă de temut, cu o anume putere financiară şi politică, de aceea victoria supermanului, respectiv a lui James Bond (avem în vedere mai ales filmul *Diamantele sînt veşnice*), în luptă cu o armată de asemenea „monştri", este cu atît mai „pozitivă" pentru sistem, un Sistem dat parcă, apriori, „pentru totdeauna".

„Pozitivul" face propagandă pentru putere, mascînd adevărul care se ascunde în mecanismul culiselor ei. Chiar şi în filmele naive ştiinţifico-fantastice sau westernuri, sau în schematicele filme poliţiste, prin aceşti eroi, cu puteri supranaturale, se face o propagandă indirectă în favoarea unui ideal uman tipic american, în favoarea „omului succesului": în general un tînăr cu aspect fermecător, plin de *smile* (zîmbet), puternic, invincibil, care, contrar autenticului erou, autenticului om nou, nu devine, nu se schimbă niciodată, în nici o împrejurare, care nu are probleme de conştiinţă, care nu greşeşte şi nu este supus îndoielii. El nu e în căutarea propriei esenţe umane, nu *se formează* ca un om real, social,

ci *este* gata format: un mecanism artificial, pseudoumanizat, cum se dovedeşte a fi personajul „perfect", creierul „atotştiutor" din *Alien*, un robot care juca rolul de om complex, dotat, sensibil etc., în realitate „programat" astfel de o forţă ostilă oamenilor din nava spaţială, deconspirat pînă la urmă, demascîndu-i-se adevărata identitate, după cum tot un fel de umanoizi robotizaţi, artificializaţi, sînt şi personajele din *Sleeper*, oamenii noi, oamenii viitorului din viziunea lui Woody Allen. În acest din urmă film avem imaginea parodică a unui Mit al civilizaţiei de mîine, în care oamenii viitorului, ca şi în *Jefuitorii de trupuri*, sînt nişte fiinţe dezumanizate, ca nişte abstracţiuni, într-o demonstraţie a lumii pur matematică. În această lume abstract-geometrizată plină de „pozitivi", de făpturi perfecte, trăind după nişte legi precis organizate, „dictate" de o putere supranaturală, omul, adevăratul erou al filmului, pare un zăpăcit, o curiozitate, un „încurcă-lume", un nonsens, un intrus, venit parcă de pe „alt" pămînt, dar care însă, dezmeticindu-se, căpătînd o conştiinţă proprie fiinţei umane, singura capabilă să-l facă pe om să aspire la perfecţiune, devine partizanul schimbării, revoluţionarul menit să umanizeze acea lume artificială a viitorului. Allen dă aici o replică falselor idealuri americane, noii mitologii pe care „societatea de consum" o fabrică zi de zi şi o proiectează în viitorul omenirii ca pe un ţel al desăvîrşirii ei, cum este „societatea informatizată Bruster" din filmul lui Bodegas *Spaniolii de modă nouă*, o companie americană care fabrică la comandă „oameni noi"...

Desigur, există şi astfel de „replici", prin care se demitizează acest personaj ideal, supermanul, model exemplar al desăvîrşirii umane în variantă americană sau, mai exact, *made in USA*. Replicile sînt însă, cum am mai arătat, de sorginte europeană, producţii ale cinematografiilor din ţările socialiste mai ales, căci pe tărîmul american ele nu sînt finanţate, „excepţiile" se fac pe cont propriu, „pozitivul" fiind eroul tabu, prototipul mitului modern apărat de mass-media şi iubit de marea masă a publicului naiv, pentru că o îmbogăţeşte pe prima şi îi dă — celei de-a doua — orgoliul „prestigiului", al „demnităţii", al „succesului" inconfundabil, aşa cum le cultivă puterea Americii, mai mult chiar, îi dă şi iluzia şi soluţiile „practice" întru atingerea unui asemenea ţel, după concepţia că în pieptul oricărui american bate (sau poate bate) o inimă de superman!

Cît de diferit deci este „omul nou", din producţiile socialiste, faţă de „pozitivul" din westernuri, filme poliţiste, *sci-fi*, sau cu samurai, am văzut de cîte ori am vorbit de pelicule precum *Omul de marmură*, *Siberiada*, *Cinci seri*, *Moscova nu crede în lacrimi*,

Premiul, *Maratonul de toamnă*, *Cheamă-mă în depărtarea luminoasă*, *Şansa*, *Prezentatorul*, *Amatorul*, *Proba de microfon*, *Fără anestezie*, *Rătăcire*, *Croaziera*, *Iluminare*, *Femeia stranie*, *Mere roşii*, *Filip cel bun*, *Concurs*, *Cele două*, *Acoperişul*, *Pe drum*, *Această zi este un dar*, *Călina roşie*, *Dirijorul*, *Începutul*, *Cioburi* şi altele, titluri care îi pot surprinde, probabil, pe unii, văzînd că le citim şi în cadrul acestei teme. Dar în asemenea filme — diferite ca valoare estetică, dar „egale" prin atitudinea „demitizatoare" — se încearcă, şi uneori se reuşeşte, o prezentare a „omului nou" ca om al realităţilor socialiste, care trăieşte şi simte firesc viaţa, care nu crede că este martorul sau constructorul unei societăţi absolut perfecte, deşi aspiră la aşa ceva, care mai şi rătăceşte şi pare, cîteodată (ca în *Călăuza*), chiar debusolat. În unele dintre aceste filme găsim şi exemple de felul cum *nu* trebuie să fie „omul nou". Asemenea filme sînt nu numai o replică la „modelul pozitivului" din producţiile comerciale occidentale, ci mai ales o replică la modul deformant de prezentare a omului în general şi a omului viitorului în special, ca fiind perfecţiunea întruchipată. Tendinţa aceasta am întîlnit-o şi în unele filme româneşti de actualitate hrănită de „estetica rozului"— a mitizării edulcorate a „omului nou" văzut, de regulă, nu ca în realitate, ci schematic, unilateral, un personaj tabú care, în mod miraculos, rezolvă totul, care are vocaţia eroismului în sînge, fiind în stare să împace pe loc contrariile, să armonizeze antagonismele periculoase, un veşnic învingător, ca în *Zile fierbinţi*, sau un fel de „Deus ex machina", „picat" exact în finalurile „tulburi" (citeşte „deschise") ale unor filme, ca în *Un zîmbet pentru mai tîrziu*. Astfel de „modele" şablonarde, pe care pelicule ca *Ancheta*, *Miezul fierbinte al pîinii*, *Fructe de pădure* sau *Baloane de curcubeu* (aici „copertele" introduse prin personajul reporterului) le ambalează în varii forme, fac, în fond, din activişti nişte „convenţii" politice neviabile, din oamenii noi nişte roboţi ai producţiei şi nişte victime ale ei, deşi filmele intenţionau, de fapt — aşa cum o dovedesc „profesiunile de credinţă" ale scenariştilor şi regizorilor respectivi — tocmai contrariul.

Ruperea de asemenea personaje livreşti, neconforme cu realitatea au produs-o, cum am mai spus, filmele unor cineaşti talentaţi şi lucizi, care pun o distanţă critică, o atitudine demitizatoare între ei şi evenimentele reale, prezentate deformat de o tradiţie culturală şi ideologică, filme precum *Vînătoarea de vulpi*, *Concurs* (unde imaginea grupului condus de un şef-robot e în contrast parodic cu cea a tînărului pur şi antieroic), *Croaziera*, *Proba de microfon* sau *O lacrimă de fată*, în care se demască

falsele mituri din jurul omului nou, în timp ce se caută o înfățișare firească, realistă, netrunchiată a omului simplu, fapt reușit și în *Stop-cadru la masă*, *Angela merge mai departe*, *Cursa* ș.a.

Așadar, atitudinea cineastului este adesea demitizatoare față de această temă, fie că acțiunea filmului are loc în actualitate ori în trecut. În acest sens, poate fi citat un film ca *Înghițitorul de săbii* al lui Alexa Visarion, care, deși inegal ca structură, e remarcabil mai ales în acele secvențe a căror semnificație profundă constă în demascarea falsului eroism și a falsului patriotism, demascare lucidă, deopotrivă parodică și tragică, a puterii oarbe și a Ignoranței, care nu vedeau în om decît un slugoi și în artist o paiață, un șarlatan. Soarta omului, a artistului, în asemenea condiții de indiferență a puterii și de ignoranță generală, i-a preocupat, cum spuneam, pe mulți cineaști valoroși, care au văzut în Artist — deși l-au înfățișat ca un martir purtînd crucea Ignoranței timpului său, și e suficient să ne gîndim la *Andrei Rubliov* — un om înaintat al epocii sale, un simbol al noului, un revoluționar sui-generis cu o conștiință agitată, obsedat și posedat de marile neliniști creatoare, mereu în căutarea unor imagini cuprinzătoare care să ordoneze lumea, haosul ei, mereu în căutarea unui ideal demn de „plăpînda" și minunata ființă omenească.

Dar dacă asemenea artiști, asemenea oameni de știință sau gînditori, ca Morus sau Galilei, sînt excepții ale timpului lor, cu adevărat oamenii lui noi, în schimb, odată cu revoluțiile socialiste, „omul nou" devine o regulă, o prezență vie a noilor realități social-politice, un adevăr al Adevărului vieții în continuă transformare și înnoire. Marea Revoluție din Octombrie 1917, de pildă — și apoi celelalte revoluții socialiste —, au adus nu numai o schimbare fundamentală a structurii lumii, noi idealuri, noi libertăți, posibilitatea tuturor oamenilor de a fi egali, ci și o anume „deformare" a acestui adevăr, o imagine cosmică, apologetică asupra omului în general și a omului nou în special. Lucru firesc, chiar obiectiv în acea perioadă. Iar arta a urmat și ea realitatea. Pe lîngă atîtea alte sarcini, artistul, scriitorul, cineastul aveau încă una esențială și inedită: aceea *„de a arăta formarea unui om de tip nou și de a analiza relațiile variate ce se stabilesc între el și noua realitate"*.[132]

Oameni ca Maiakovski sau Gorki erau printre conștiințele cele mai vii ale acelei înnoiri cosmice, în care lumea se năștea din nou, în care realitatea se redeștepta la o nouă viață. Omul nou nu era numai Maiakovski sau ceilalți reprezentanți ai noii conștiințe a lumii, ci și toți cei *150 000 000* (titlul unui poem al lui Maiakovski) care „vorbesc" prin gura poetului. Dar multe

opere din acei ani de început de nouă Vîrstă de Aur au prezentat omul nou ca pe un fenomen care *este*, nu care *devine*, care e gata format, nu în plină formare. De unde şi cauza acelei tendinţe de mitizare cosmică a omului nou, a noului model exemplar al desăvîrşirii umane (în varianta sovietică, în special). „Omul nou" era văzut în literatură, în celelalte arte, dar mai ales în multe din filmele „exploziei sovietice", ca o *masă nouă*, ca o colectivitate compactă ce acţionează mecanic după un „ideal" trasat dinainte. Desigur, entuziasmul era măreţ. Noua mitologie, o mitologie socialistă, modernă, nemaiîntîlnită, care se crea atunci, era ca o cerinţă obiectivă generală, excluzînd din „calculele" ei imediate nuanţele. Mijloacele noi de expresie erau şi ele mitizate. Credinţa în puterea artei filmului, de pildă, de a crea o lume nouă şi de a înrîuri masele, conştiinţele, dar mai ales de a contribui vital la formarea unui om de tip nou, părea atît de mare încît autorul *Omului cu aparatul de filmat*, Dziga Vertov, cel ce propovăduia un nou tip de cineast şi de cinematograf, „kinoglazul" fiind însuşi „cineadevărul", putea declama maiakovskian:

„Eu sînt ochiul cinematografic. Eu creez un om mai perfect decît Adam, eu creez mii de oameni după diferite scheme şi planuri preventive. Eu sînt cine-ochiul. De la unul iau mîinile, cele mai puternice şi mai îndemînatice; de la altul iau picioarele, cele mai frumoase şi mai bine proporţionate, de la al treilea iau capul, cel mai frumos şi mai expresiv, şi cu ajutorul montajului creez un om nou, perfect"[133].

Credinţa în puterea miraculoasă, mistică chiar, a aparatului cinematografic duce, aşadar, pe această cale, la o concepţie la fel de denaturată despre omul nou, perfect, care este şi el tot un *superman*, o făptură supraomenească fabricată după nişte „scheme preventive". Cît de diferit este însă acest om apologetic, această perfecţiune artificială, de omul viu, concret, cu o conştiinţă revoluţionară abia născîndă, în formare, ca în filmele lui Pudovkin, bunăoară, sau ale lui Dovjenko, să ne gîndim doar la *Mama* sau *Pămînt*, în care simţim parcă scrîşnetul de facere a unei noi conştiinţe, plasma crudă, vie, din care ţîşneşte treptat revolta şi din care se aprinde parcă pentru totdeauna flacăra spiritului revoluţionar! Mama, flăcăul din *Sfîrşitul Sankt-Petersburgului*, Ivan, Şciors, Ceapaev şi mulţi alţi eroi ai filmelor Revoluţiei sînt veritabili oameni noi, tocmai pentru că ei nu sînt nişte fantoşe prefabricate după nu ştiu ce teorii despre noul model exemplar al desăvîrşirii umane, ci, dimpotrivă, aparţin vieţii, realităţii în schimbare, noilor raporturi sociale, pe care le asimilează, le urmează sau le contrazic în luptă, în mişcare, sînt conştiinţe problematice, interogative, dar abia născînde, în formare, la graniţa cu practica, cu drumul nou pe care fac primii

pași, cu începutul construcției socialiste, departe deci de a fi găsit răspunsurile concrete cele mai edificatoare, soluțiile ideale, departe de a se fi realizat ca oameni ai unei realități complet schimbate, de a putea spune că au o îndelungată experiență de viață nouă, departe, în fine, de a putea spune că au ajuns la o *maturizare* deplină. Puritatea de care dau dovadă asemenea eroi, acești oameni noi, este mai mult decît evidentă: ei sînt generația „fermecătorilor inocenți", a romantismului revoluționar *(Să mori rănit din dragoste de viață)*. O generație a genezei unei noi lumi, o generație entuziastă, plină de elan constructiv, ca tinerii din *Răsună valea*, o generație pentru care nici un sacrificiu nu-i prea mare, ea punînd bazele viitorului de aur al omenirii.

Vîrsta maturizării depline a acestor pionieri ai „omului nou" aparține, desigur, generațiilor viitoare, în acest moment, după cum o dovedesc filmele citate la p. 300—301, reprezentative pentru noile tendințe ale școlilor socialiste, și multe alte pelicule recente, pe teme de actualitate, „omul nou" maturizat, să spunem așa, devine un fel de contra-replică a celor dintîi, un judecător sui-generis, avertizat (avînd perspectivă istorică), al primilor oameni noi, considerîndu-i, de regulă, și numindu-i „generația sacrificată". După cum și el, „omul nou secund", în această demitizare lucidă, „fără anestezie", se consideră tot un fel de devotat (însă conștient de sacrificiul său), nu atît pentru că moștenește niște mari „greșeli obiective" ale constructorilor înaintași ai lumii noi și suportă pe propria-i piele consecințele unor fapte condamnabile azi, ci pentru că această generație matură, a tinerilor maturi, a acestor noi „oameni noi", pare a-și fi pierdut idealurile și credințele pe care le aveau pionierii construcției socialiste, pare a fi — cum e și firesc, avînd alte responsabilități — în căutarea unor noi idealuri și credințe complet schimbate (căci și lumea în care trăiește, deși au trecut doar cîteva decenii, este fundamental schimbată, de nerecunoscut, față de anii revoluției), poate de aceea această nouă tînără generație pare fără „iluminare", în plină „rătăcire", fără „călăuză" sau cu o „călăuză" de care nimeni nu mai are nevoie, ca să ne folosim de niște cuvinte-idei sugerate de titlurile unor cunoscute filme. Însă trebuie să adăugăm imediat că această „căutare" este creatoare, că „vîrsta maturizării" doar *pare* rătăcire, dar *în fond* e o aspirație spre aflarea unei esențe fără iluzii deșarte, a unei esențe profund umane, a unui „om nou" generat din chiar faptele și conștiința matură, din chiar rațiunea de a fi a acestei generații, o generație care simte că ea însăși trebuie să stea pe picioarele ei, să-și fie proprie călăuză, fără „îndrumări" din afară, exterioare proceselor ei intime, vital omenești.

Altfel spus, este o generație hrănită de un nou optimism, un optimism lucid, realist, diferit de „stările" inițiale ale mitologiei optimismului comunist. Și rațiunea de a fi a acestei generații este legată de mitul omului nou, al omului viitorului, dar un mit „sănătos", care nu deformează natura permanenței umane, care nu-i extrapolează „devierile conjuncturale", care îl visează pe om așa cum este în realitatea devenirii sale, pe care și-o făurește conștient, odată cu istoria propriu-zisă, adică fără să se rupă de tradiție, de rădăcinile spiritualității naționale. În acest sens e cît se poate de originală viziunea ce ne-o propune Dan Pița în *Concurs*, un film-parabolă prin care se face o radiografie critică a unor aspecte etice, în primul rînd, ale prezentului social, dar și o metaforă vizînd unele nobile permanențe spirituale ale poporului nostru. Ea se obține atît prin apelarea la diferite elemente de folclor (nuntă, zicători, superstiții, „șarpele" eliadean) și la „verdele arhaic", cum spune Blaga, „ecoul preistoriei", adică frunza verde a pădurii, spațiul mitic în care se mișcă de veacuri, cu dorul lui, românul, dar mai ales prin personajul Tînărului (interpretat cu sensibilitate de Claudiu Bleonț), care simbolizează „cumințenia pămîntului", acel suflet viu, mereu enigmatic, al cunoașterii, acel mister statornic, atotștiutor al locului, prezență ubicuă, ce vine și pleacă cum a venit, neeroic, modest, dăruind spectatorului încrederea că permanența nu moare, e vie, mereu înnoitoare, ca însăși puritatea inimii și cugetului acestui tînăr muncitor, un adevărat „model" uman, un ideal „om nou", însetat de adevăr, mereu dornic de a face bine, numai bine, în fine, capabil să-i orienteze pînă la capăt pe ceilalți — un microgrup ce simbolizează societatea, cam rătăciți prin „pădure" — să-i *călăuzească*, inițiindu-i și totodată inițiindu-ne. În această ordine de idei, *Concurs* este opus ca mesaj ideatic filmului *Călăuza*, cu care a fost adesea comparat de critică. Și aceasta întrucît Pița a comunicat convingător, cu mijloace filmice, uneori de împrumut (momentul „țipătului" din pădure și deruta ce urmează amintind, de pildă, de opera lui Papoušek *Duminică în familie*), un mesaj original, specific național, izvorît din matricea spiritualității românești. „Omul viitorului" propus de acest film, cu toată doza lui de utopism (inevitabil), este firesc și credibil, căci el vine din realitate, aparține vieții, Istoriei în devenire, fiind conștient de riscuri și pericole. Cînd arta este în rol, ca să spunem așa, iar viziunea asupra lumii e sănătoasă, orice îndrăzneală pare viabilă, convingătoare. În creațiile noii generații, eroii, tineri în special, sînt cu adevărat eroici. Totul este ca demitizarea să se facă cu mijloace estetice remarcabile și în spiritul umanist al materialismului dialectic și istoric. Astfel, eroismul nu va mai apărea

bombastic, ci profund omenesc, căci sacrificiul e asumat conștient de erou, iar jertfa lui devine creatoare, așa cum se întîmplă în *Siberiada* cu reprezentantul ultimei generații, a cărui jertfă finală, de sorginte „manolică", mitologic-creatoare, este antieroică, neavînd nimic comun cu falsul eroism al unora dintre înaintașii săi. De altfel, școala sovietică de film este azi reprezentativă pentru a exemplifica aproape ideal acest „scepticism creator", acest nou optimism realist legat de mitul omului nou, așa cum îl vede „vîrsta maturizării". Iar fenomenul apare într-o configurare foarte complexă. Dacă, de pildă, în *Siberiada* există o evoluție cronologică legată de concepția despre ideal a diferitelor generații istorice, pe o perioadă de peste o sută de ani — de la o vîrstă patriarhală a locuitorului siberian, o imagine mitologică a lui, a satului și a faptelor, la o vîrstă a maturizării oamenilor, călîți în revoluție, o imagine mitologică (încă) a ei, și pînă la „omul nou", ce trăiește un nou optimism, hrănit din scepticismul față de un fals eroism, care definește atitudinea demitizatoare a cineastului — în schimb, în filme ca *Moscova nu crede în lacrimi*, *Cinci seri*, *Valsul absolvenților*, *Tații și bunicii* sau *Femeia stranie*, conflictul dintre generații este în prim plan, ca și conflictul dintre două „vîrste" ale aceleiași generații.

Vechea generație este influențată profund de idealurile noii generații sau rămîne simplă spectatoare, izolată în micimea ei, după cum, în cazul celuilalt conflict, personajele în vîrstă trăiesc o nouă tinerețe sufletească, revin la o nouă viață, aspiră la un nou mit despre om, diferit de prima tinerețe, de stările ei euforice, fals exaltante, regăsindu-se acum pe ele însele într-o imagine omenească neiluzorie, lucidă, încărcată de experiență, de deziluzii sau îndoieli, de aceea speranța lor într-o lume mai bună, într-o înțelegere mai adevărată între oameni, într-o iubire fără minciună, într-un om al viitorului răspunzător de destinele omenirii, în care să-ți pui toată nădejdea, este mult mai convingătoare, mult mai plauzibilă, mai apropiată de realitate, de uman. Acest optimism demitizator, care izvorăște dintr-o problematică autentică, care aparține obsesiilor vii, creatoare, ale cineaștilor angajați, neliniștiți, analitici, cu ei și cu timpul din care fac parte, este de bun augur pentru viitorul cinematografiei. Ne place să credem că trăim perioada unui nou început de creație, zămislit, ca o pasăre Phoenix, din cenușa „cinematografului la răspîntie", începutul plenar, generalizat, al demitizării Omului ca Mit, și, totodată, perioada unei reflectări filmice autentice a adevăratului „om nou" — care în realitate nu există, el fiind un ideal — , a *omului emancipat* adică, așa cum îl vedea Marx, a Omului ca Om real,

viu, istoric, în devenirea esenţei sale umane în drumul ei spre veritabila perfecţiune, pe care în fond o poate găsi în „istoria permanenţei".

ÎN LOC DE CONCLUZII

Nenumărate sînt temele şi miturile moderne pe care le putem observa sau descoperi în realitatea lumii şi a filmului. Noi le-am „ales", credem, pe cele mai semnificative, care să cuprindă în esenţă ceea ce este mai caracteristic în civilizaţia modernă atît de complexă şi care să ofere un punct de vedere viabil şi orientativ. Ne-am străduit să evidenţiem în primul rînd „istoria" legăturilor dintre aceste teme şi mituri moderne şi realitate, şi, totodată, dintre acestea şi cinematograf, privit, deopotrivă, ca fenomen industrial şi ca artă. Astfel, am încercat să arătăm cum se reflectă cele mai importante *teme* şi *mituri* ale lumii moderne în filmul de artă şi în filmul comercial. Pentru ca analiza să fie funcţională, urmînd dialectica istoriei şi nevoile fundamentale ale omului modern, am grupat „evolutiv" aceste teme şi mituri în trei categorii: 1. *temele şi miturile civilizaţiei*, 2. ale *evadării* (ca o reacţie, în general, la primele) şi 3. cele *creatoare*. În tot acest demers am ţinut seama, fără încetare, de „istoria permanenţei", adică de legăturile complexe dintre valori, cum ar fi miturile moderne creatoare aflate în prelungirea „gemenelor" lor tradiţionale. În funcţie deci de această raportare, de aceste legături (sau lipsă de legături), pot fi cuprinse în prima categorie teme şi mituri ale lumii moderne ca: 1. *civilizaţia, pionierii, emigraţia, oraşul, banul, puterea, violenţa şi mafia, rasa, „morala" religioasă, familia, eroticul, maşina, „sci-fi"-ul, mass-media, vedeta* şi altele, cum ar fi cele care circumscriu noi aspecte ale civilizaţiei: incomunicabilitatea, exodul spre suburbii, soarta „bătrînilor Lear" moderni etc.; în a doua categorie pot intra teme şi mituri precum: 2. *„întoarcerea la natură"*, moda *retro* şi *melo*, *sci-fi*-ul, *noua Vîrstă de Aur, emigraţia, pionierii, exodul spre suburbii, viteza, cosmosul şi alte civilizaţii* etc.; în fine, temele şi miturile creatoare includ: 3. *noua Vîrstă de Aur, revoluţia, eroul pozitiv (revoluţionar), munca, omul nou, jertfa creatoare, romantismul angajat, fericirea, libertatea* etc.

Sînt mai multe lucruri de remarcat aici. În primul rînd faptul că toate aceste teme şi mituri şi multe altele sînt privite din perspectiva sintetizatoare a lumii moderne şi a cinematografului. În al doilea rînd: multe din aceste teme şi mituri nu sînt propriu-zis moderne, căci, aşa cum am văzut, au legături de permanenţă

cu tradiția, noutatea lor ținînd de caracterul artei moderne în general și de limbajul filmic în special. În al treilea rînd: numărul impresionant de teme și mituri moderne — se pot alătura și descoperi multe altele, lista rămînînd deschisă — se datorează în mare măsură condiției artistului modern, naturii sale „multiplicative"; se poate spune că cineastul, ca să ne referim la domeniul nostru, *vede mituri* (moderne, mai ales) pretutindeni, așa cum Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu *vedea idei* peste tot, așa cum Blaga însuși *vedea mituri arhaice* în orice ciob de tradiție! În al patrulea rînd, și aici e aspectul cel mai interesant: se poate observa că aceste așa-zise *mituri moderne*, cărora le-am acordat mai multă atenție aici, nu sînt „pure", ca unele mituri tradiționale, cum este *mitul cosmogonic*, de pildă. „Impuritatea" miturilor moderne apare cu evidență, fiecare mit avînd în structura sa, de obicei, mai multe teme sau sîmburi mitici, care îl leagă de alte *teme* și *mituri*, uneori pînă aproape de asimilare. Altfel spus, miturile moderne, ca și temele majore dealtfel, se află într-o relație complexă de interdependență, într-o conexiune mult mai unitară însă decît miturile tradiționale, dat fiind că apariția, înflorirea și degradarea lor are loc pe același fond general de interdependență globală, în cadrul aceluiași „sat planetar", într-un „dialog" mult mai animat, mai rapid, într-o lume de criză și tranziență, într-o civilizație fără „taine", în care totul se află; de aceea, probabil, miturile moderne sînt mai puțin consistente, apar ca ciupercile și tot la fel de repede dispar.

Un mit clasic, bunăoară, avea o circulație mult mai restrînsă, era mult mai bine conservat de o colectivitate umană sau alta, avea astfel o viață mult mai îndelungată și o sferă de influență internațională mai lentă și, implicit, mai durabilă. Pe cînd „dinamica" distructivă — de regulă — a lumii moderne se reflectă în instabilitatea miturilor și iluziilor pe care ea le generează sau le fabrică. Și, dimpotrivă, acolo unde terenul este sănătos, deci și mintea sănătoasă, șansa plăsmuirilor viitorului, respectiv a miturilor creatoare, de a dăinui, este mai mare. Din păcate, așa cum viața o arată, dacă părțile rele dintr-un colț al lumii le influențează pe cele bune din alt capăt al ei (de ce oare invers nu se întîmplă aproape niciodată?!), tot astfel reflectările denaturante, mistificatoare, din orice domeniu ar veni, le contaminează pe cele adevărate, creatoare, de bună-credință. De aceea efortul oamenilor de bine, al celor care vor să facă lumină în acest amestec, în acest conglomerat de „influențe reciproce", care luptă pentru a crea și apăra binele și frumosul, și a le aureola prin noua mitologie, este de zece ori mai mare.

Observația e valabilă și pentru cinematografie, care rămîne un adevărat seismograf de înregistrat „stările" lumii moderne. De fapt, fenomenul cinematografic se prezintă ca un amestec, ca un păienjeniș al tuturor tendințelor politice, ideologice, culturale ce brăzdează societățile contemporane. Aproape tot ce se întîmplă și ce *nu* se întîmplă în lumea aceasta se află înregistrat de memoria peliculei. Credem că studiul nostru a scos în evidență îndeajuns *funcția socială a cinematografului*, caracterul lui viu, de martor activ la treburile planetei. Probabil că tocmai de aceea, am căutat să arătăm, și o afirmăm și acum, *interdependența complexă, dialectică, a temelor și a miturilor lumii moderne în film*, deși le-am tratat separat, din necesități metodologice. Fiecare temă, fiecare mit, așadar, din felul cum le aflăm în realitatea filmului, există ca o parte a unui întreg, ca o verigă a unui lanț de evenimente, sau, mai exact, ca o cauză a altor teme și mituri și, totodată, ca un efect al lor. Ideea dispariției civilizației, de pildă, are drept replică afirmarea ideii unei noi Vîrste de Aur a omenirii, după cum violența, ca să dăm un alt exemplu, atrage după sine fie evadarea de *aici* și *acum*, fie participarea la viața altor lumi și timpuri, fie revolta, angajarea într-o luptă pentru o lume fără violență. O altă dovadă a acestei interdependențe o constituie faptul că mai multe teme și mituri moderne le regăsim în unul și același film — în acest caz fiind vorba de creațiile profunde, care redau o imagine cuprinzătoare a lumii, care oferă metafora complexă a înțelegerii ei. Așa este *Siberiada*, de pildă, film pe care l-am prezentat, din diferite unghiuri, în cadrul mai multor subcapitole și a cărui imagine sau problematică de ansamblu se poate reconstitui urmărind, precum Dedalus firul Ariadnei, logica „secvențelor" sale proiectate în prim-planul sau în fundalul cîtorva teme studiate separat.

Fără îndoială că situația inversă este mai des întîlnită cînd unul și același mit este reluat (de obicei, devitalizat, schematic) în mai multe filme deodată. Situația aparține filmului comercial, producțiilor de serie în special, care tratează același mit modern în nenumărate variante. În filme precum *Războiul stelelor* și continuările lui, *Imperiul contraatacă* și *Întoarcerea lui Jedi* (și cele ce vor urma, în total 9 filme), *Alien*, *Superman* și *Superpolițistul*, *Omul-păianjen* și *Omul-păianjen se întoarce*, *Eroi fără voie* și *Hangar 18* etc., nu întîlnim decît același conflict-șablon, aceeași temă mitică specifică mitologiei „*sci-fi*", pe cînd în filmele lui Bergman, Buñuel, în cele ale marilor regizori italieni Antonioni, Fellini, Visconti și alții, de la opere precum *Aventura*, *La dolce vita*, *Ghepardul* sau *Moartea la Veneția* și pînă la *Ultimul tango la Paris*, *Grup de familie*

într-un interior sau *Terasa*, descoperim aproape tot atîtea obsesii moderne cîte a generat societatea burgheză occidentală, nenumărate mituri ale civilizației capitaliste, cuprinzînd miturile alienării (religioase, erotice etc.), celelalte teme obsesionale și pînă la miturile elitei, care pun poate diagnosticul cel mai exact, care dau imaginea cea mai tulburătoare privind criza spirituală a acestei societăți. De asemenea, cum am mai spus, întîlnim situația cînd unul și același mit modern, tratat separat, cuprinde mai multe teme permanente, ce puteau fi analizate, în interiorul unor filme, în subcapitole de sine stătătoare, teme pe care un Mircea Eliade, de pildă, le consideră de-a dreptul mituri ale lumii moderne, cum ar fi *mitul Femeii*, *mitul Bogăției* sau alte mituri ale „obsesiei succesului" (incluse de noi ca teme în subcapitolele „Banul", „Eroticul" sau „Vedeta", care se axează pe idei mai largi și sînt specifice mai ales lumii filmului).

Cum arătam, mitologii și cineaștii, în special, sînt înclinați să vadă mituri moderne pretutindeni. Dar mitul modern se supune și el, în mare, principiilor de creație ale „artei mitice"; el nu trebuie confundat cu orice „obsesie" modernă, cu orice lozincă sau slogan publicitar, cu orice „ciob" de noutate, cu cine știe ce delir avangardist. Ca un mit modern să se *constituie* e nevoie fie de o tendință demitizatoare profundă, care să desacralizeze niște „idealuri" tradiționale considerate tabú, fie de condițiile dezvoltării proprii mitului în general, adică de un nou motiv mitic, de un nou ritual, de un nou timp mitic, cît și — cu un cuvînt — de o nouă capacitate ignorantă (naivă) de a mitiza lumea, evenimentele ei vitale! În acest sens, ne-am străduit să nu confundăm mitul modern cu niște simple idei „obsesionale" ale lumii civilizate, să-l *reducem* la ele, ci am căutat — ținînd seama de noua Vîrstă a omenirii, de noile ei probleme și realități — să ne axăm studiul pe acele mituri ce ni s-au părut definitorii pentru această „epocă", pe mituri semnificative, sintetizatoare, în care temele discutate, teme majore, să fie mai clar configurate, să iasă mai bine în evidență, creînd astfel o imagine edificatoare, realistă și cuprinzătoare, a lumii contemporane (mai ales). Iar rezultatul de ansamblu să fie dat de acea interdependență dialectică a lor, care să se constituie în adevărate permanențe (moderne). De pildă, nu ne-am ocupat într-un subcapitol aparte de tema *eroului revoluționar* sau într-altul de „mitul" *Superman*-ului, adică nu le-am analizat separat, ci le-am inclus într-un subcapitol mult mai cuprinzător, într-o temă mult mai largă a unui mit modern sintetizator, hrănit de permanența unui concept clasic, cel al „eroului pozitiv", fapt care, desigur, ne-a ajutat să le punem într-o lumină mult mai profundă specificul, punctele

comune şi mai ales să le subliniem cu pregnanţă deosebirile, lămurind în acelaşi timp, în cadrul cel mai adecvat cu putinţă, conceptele de „erou", „eroism", „erou revoluţionar", „erou pozitiv", „supraom", „erou negativ" şi acela de „om ca erou", adică, cu alte cuvinte, ideea reflectării omului real, istoric, în locul „eroului" pozitiv, negativ, superman, mîntuitor etc.

De asemenea, tot în acest mod, cîştigînd idei preţioase într-un spaţiu tipografic relativ strîns, am inclus şi în alte subcapitole pe teme integratoare, de o mare capacitate esenţializatoare, nenumărate teme şi mituri moderne pe care alţi autori le tratează separat, acordîndu-le volume speciale, cum ar fi teme şi mituri ale *succesului*, *starului*, *„filmului în film"*, *fantasticului*, *„bătrînilor Lear"* (desigur, e vorba de „bătrînii Lear moderni", asemenea celor din *Căminul*, *Bunicul*, *Uitare*, *Excursie de Rusalii*, *Lungul drum*, sau din alte multe filme care privesc drama vîrstei a treia în societăţile contemporane), *„exodului spre suburbii"*, în care Eliade descifrează nostalgia „perfecţiunii primordiale", iar alţi autori pun acest „exod" pe seama ideii că „oraşele mari mor" sau că sînt prost organizate, lipsite de orice „programare prospectivă"[134] (în realitate fiind însă vorba, aşa cum se demonstrează din aproape în aproape în *Manhattan*, prin evoluţia nu numai în timp, şi la nivelul sentimentelor, a personajului principal, ci şi prin evoluţia lui în „spaţiu", de problema cumplită a scumpirii exorbitante a locuinţelor[135], fapt care-i aruncă pe săraci spre periferiile oraşelor, fie ele prezente sau viitoare, cibernetice, cum le vede un Schöffer — calitatea vieţii şi organizarea ei neţinînd, deci, în primul rînd de „organizarea oraşului", ci de abolirea crizelor moderne, a crizei generale a capitalismului înainte de toate, de abolirea diferenţelor dintre Nord şi Sud); apoi teme şi mituri ale *jertfei creatoare*, *ale „obsedantului deceniu"*, *romantismului angajat*, *patriotismului socialist*, *sacrificiului de sine*, *optimismului comunist*, *libertăţii*, *fericirii*, *Prezentului de Aur* etc. Toate aceste teme şi mituri şi multe altele, care pot fi descoperite şi integrate de cititor, prin lectura sa creatoare, într-un subcapitol existent sau într-unul nou, le-am inclus şi le-am tratat în esenţa lor în cadrul uneia sau alteia din cele trei grupe-categorii: *temele şi miturile civilizaţiei*, *temele şi miturile evadării* şi respectiv *temele şi miturile creatoare*, care, evident, se află într-o circulaţie permanentă, într-o interferenţă complexă, determinîndu-se şi presupunîndu-se unele pe altele, mişcare dialectică de altfel asemănătoare proceselor reale, evenimentelor vii ale lumii în schimbare, pe care aceste teme şi mituri le reflectă.

În fine, tocmai legat de acest aspect, ţinem să mai subliniem încă o dată că majoritatea temelor şi miturilor moderne studiate

de noi poartă caracteristica mişcătoare, tranzitorie, globală — dată fiind circulaţia universală a valorilor şi non-valorilor, a crizelor şi tendinţelor pozitive, constructive — a timpului care le-a generat, a perioadei celei mai contradictorii, disputate, agitate, dar şi fascinante din istoria milenară a omenirii. De aceea circulaţia planetară a motivelor, în sens sincronic, dar şi diacronic, e atît de vie, mai vie ca niciodată. Aşa se face că o temă sau alta, un mit sau altul nu ţin exclusiv de o anumită realitate istorică, trăind izolat sau fiind apanajul unui popor anume, unei generaţii anume. Desigur, specificul naţional şi mentalitatea unei anumite generaţii au o importanţă vitală pentru trăinicia temelor şi miturilor, a celor creatoare în special. Fără îndoială că durabilitatea noii mitologii a viitorului, în sensul în care am înţeles-o aici, nu poate fi concepută în afara unei, ca să spunem aşa, continuităţi a permanenţelor! În această ordine de idei e limpede că anumite teme sau mituri moderne sînt mult mai specifice unei ţări decît alteia, unui grup de ţări decît altuia, după cum climatul social sau spiritual dintr-o zonă a lumii e diferit de cel existent în altă zonă a ei. Dar caracteristica generală a temelor şi miturilor moderne, pe care le pune în circulaţie cinematograful mondial, este dată, cum am văzut, tocmai de universalitatea lor. Ar fi greşit deci să spunem că miturile evadării, de pildă, sînt apanajul exclusiv al occidentului, deşi îl reflectă mai exact, sau că munca sau revoluţia sînt teme proprii numai lumii şi artei socialiste, deşi le semnifică mai bine. Sînt total străine oare această lume şi filmele ei de violenţă sau de celelalte teme şi mituri ale civilizaţiei consumului!? Sau, pe de altă parte, sînt străine, de pildă, America şi produsele ei de serie de mitul jertfei creatoare, de tema omului nou sau de cea a optimismului comunist?!... Credem că în lucrarea noastră cititorul poate găsi răspuns unor asemenea întrebări, căci fiecare temă, fiecare mit modern integrator, cu nuanţările de rigoare, ne-am străduit să le studiem ţinînd seama de marea producţie a cinemondului, de aspectul diferit, specific, pe care îl au într-o şcoală naţională sau alta, de circulaţia unui motiv sau altul şi de interferenţa lor cu celelalte teme sau mituri moderne reflectate în filmele lumii. După cum, totodată, am arătat şi în ce fel sînt oglindite, în ce fel e problematizată de ele, de aceste filme, mişcarea complexă a fenomenelor care se petrec la toate nivelele civilizaţiei actuale.

Se poate spune, aşadar, adunînd cele bune cu cele rele, că cinematograful mondial reuşeşte să ofere o imagine originală asupra lumii moderne, imagine pe care am încercat s-o prezentăm, pornind de la practica cinematografică, utilizînd un nou model, mai cuprinzător, de cercetare a fenomenului cinematografic

internațional (și național, de ale cărui „obsesii" și producții ne-am ocupat îndeaproape, cum era și firesc), un model suplu, dialectic, capabil să abordeze obiectul critic dintr-o perspectivă socio-axiologică, care să dezvăluie, înainte de toate — și asupra acestui lucru am dorit să insistăm mai mult — , tocmai mecanismul complex al „concurenței" aprige dintre *arta* filmului și *industria* lui. Rămîne să ne mai întrebăm acum, în prelungirea unor opinii deja formulate, întrebare ce privește și fenomenul filmic românesc, care este sau cum ar trebui să arate viitorul cinematografic al omenirii.

Cinematograful la răspîntie. Perspectiva demitizării

Cinematograful mondial a parcurs în scurta sa istorie — o istorie a luptei inegale dintre *industria* cinematografică și *arta* filmului — un drum aproape paralel cu ritmurile schimbării lumii înseși, cu multitudinea de fenomene, de fapte pozitive și negative, de evenimente care au brăzdat secolul XX, care au marcat adînc civilizația modernă, aducînd-o în pragul unor uriașe contradicții, dezordini și dezechilibre care impun cu stringență o nouă ordine politică și economică internațională. Însă această *nouă ordine* trebuie să se înfăptuiască cu adevărat, să vizeze însăși esența lucrurilor:

„*Este necesar* — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — *să se pornească de la faptul că noua ordine nu înseamnă schimbarea vechiului ambalaj cu altul nou — chiar dacă ar fi de aur. Schimbarea doar a ambalajului nu va soluționa problema; dimpotrivă, va agrava și mai mult stările actuale de lucruri, criza economică, instabilitatea, criza generală a capitalismului, cu toate consecințele pe care acestea le au asupra colaborării și păcii internaționale*".[1]

Într-adevăr, această criză generală a capitalismului a dus omenirea în pragul unui *sindrom de crize globale*, unui *ghem de probleme* spinoase, fără precedent, în stadiul unei adevărate *răspîntii* a evoluției sale, la granița dintre *catastrofă* și *speranța unei noi societăți*, ca să vorbim în termenii metaforelor cuprinzătoare a două cunoscute modele științifice, *Raportul Mesarović-Pestel*, respectiv *Modelul latino-american al lumii*, limbaj, în fond, aflat în prelungirea vorbirii arhaice, mitice a diferitelor viziuni eshatologice și cosmogonice. Evident, acum omenirea se află în fața unei răspîntii reale, istorice, concrete, la cumpăna dintre un sfîrșit palpabil și un nou început realizabil, dintre un

apocalips nuclear și o nouă ordine mondială, dintre o catastrofă cu efecte nimicitoare, hrănită de tot felul de crize, avînd la origine decalajele Om—Natură și „Nord"—„Sud", și o dezvoltare viitoare ideală, organică, posibil de împlinit, bazată pe fapte și pe calcule științific aprofundate (și e suficient să ne gîndim la modelul japonez, la societatea informatizată în expansiune mondială, despre care vorbește Jean-Jacques Servan Schreiber în volumul său *Sfidarea mondială*), în fine, și nu în ultimul rînd, dintre o ideologie defetistă, a desperării, sprijinită în general pe modele extrapolative, care susțin că „*problemele fundamentale ce stau astăzi în fața umanității sînt legate de limitele fizice*" („limitele creșterii"), care încearcă să „*descopere ce se va întîmpla dacă vor continua tendințele actuale*", și o ideologie sănătoasă, realistă, de esență marxistă, socialistă, ridicată în general pe modele normative, care sînt preocupate să „*indice un mod de atingere a unui țel final, o lume eliberată de subdezvoltare și mizerie*", o cale reală, științifică deci, de dezvoltare armonioasă a omenirii, căutînd „soluții bazate pe capacitatea de schimbare și pe creativitatea pe care societățile omenești au dovedit-o atît de des în trecut", poziție ideologică ce izvorăște din ideea că „*problemele importante cu care este confruntată societatea nu sînt fizice, ci social-politice*".[2] Din păcate, adevărul e de partea prezentului, a realității actuale a lumii, care, prin inegalitatea ce o conține, aflată în continuă creștere, aceea dintre *mizerie* și *supraconsum*, dintre sărăcia în care trăiesc două treimi din omenire și abundența unei minorități tot mai alienate, ce „*începe să simtă efectele supraconsumului rezultat din creșterea economică necontrolată care distruge mediul natural și uman*"[3], se găsește mai aproape de catastrofă decît de o nouă Vîrstă de Aur reală, istorică. Această situație, cauzată în esență de criza generală a capitalismului, de faptul că marile probleme cu care este confruntată lumea în prezent se bazează, în ultimă instanță, pe „*distribuția inechitabilă a puterii, atît între națiuni cît și în cadrul națiunilor*"[4], convine de minune societăților supraindustrializate, claselor care își extrag profitul printr-o politică de dominație și exploatare. În cadrul unui asemenea model, urmărirea *cîștigului* personal „*a dus la comercializarea aproape a tuturor aspectelor societății*", la nivelul individului, *personalitatea* fiind „*manipulată, mai ales prin educație, mass-media și informații*".[5]

În fruntea acestor mijloace moderne de manipulare a individului se află, desigur, cinematograful, domeniu comercializat în unele țări capitaliste mai ales — care dețin monopolul asupra marii majorități a producției și a piețelor de difuzare — în proporție de aproape sută la sută! Dacă drumul care a dus omenirea

în pragul ghemului de crize mondiale a fost sinuos şi lung, în schimb calea urmată de cinematograf pînă la răspîntia lui actuală, cînd producţia comercială domină aproape total arta filmică, a fost cît se poate de liniară şi de scurtă, ba chiar, s-ar putea spune că această „vocaţie" mercantilă a cinematografului s-a ivit odată cu naşterea lui. Oricine studiază istoria cinematografului sau citeşte o istorie obiectivă a lui va putea lesne observa că la originea „noii arte" sau, mai exact, a viitoarei noi industrii se află *business*-ul, că paralel cu cei pasionaţi să descopere alte taine ale proaspetei inovaţii, se dezvoltă un comerţ practicat de „iluzionişti", de tot felul de negustori, de la simplii meseriaşi de ieri la magnaţii de mîine; şi totodată va observa că majoritatea celor ce frecventează noua invenţie sînt în primul rînd „pleava bîlciurilor", aşa cum spunea Gorki, una dintre cele dintîi personalităţi care, participînd la un astfel de spectacol primitiv, vedea în cinematograful aservit un *fenomen*, asemenea iarmarocului din Nijni Novgorod, ce *„are să contribuie la răspîndirea corupţiei"*, prevăzîndu-i un destin comercial şi publicitar de mare anvergură.[6] Şi, într-adevăr, de la primii blănari şi cojocari care au „cucerit" Hollywoodul şi pînă la marii miliardari ai trusturilor petroliere, ai fabricilor de conserve sau de maşini, sau pînă la magnaţii de azi ai televiziunii, cinematograful a fost şi este văzut, în general, ca o sursă uriaşă de profit, ca o mare piaţă de desfacere a iluziilor şi a miturilor moderne, pe care o masă imensă de oameni se îmbulzeşte să le cumpere!

Pe de altă parte, de la *Călătoria în lună* la *Războiul stelelor*, de la Méliès la Lucas, istoria cinematografului e plină de asemenea filme şi de asemenea regizori-iluzionişti, un fel de „Melhiazi márquezieni", care în locul unei cinematurgii autentice, cultivînd adevărul şi virtutea, pun tot soiul de trucuri ordinare sau, mai nou, tot felul de savante efecte speciale, menite să iluzioneze publicul, să-l mintă, să-i mărească „taina" Ignoranţei, să-i răpească timpul pe care altfel şi l-ar dedica unei munci folositoare, înrăindu-i şi mai tare pe cei răi şi corupîndu-i pe cei buni, căci acesta-i efectul înlocuirii realităţii cu iluzia, cu mitizarea cinematografică, poate cea mai directă şi ieftină modalitate de atracţie, de denaturare şi de profit. Nici o altă artă nu a stat ca cinematograful sub semnul *business*-ului şi al iluziei (şi deci al întreţinerii ei!), de la origini şi pînă în prezent! Nici o artă nu a fost ajutată, în acest „efort" mercantil, de nepriceperea publicului, de „cultura" artiştilor, care înseamnă, cum spunea Rousseau, „cultivarea talentului de a înşela lumea", cît şi de propria-i natură atît de imitativă — ce face ca totul să fie „ca-n viaţă" —, pe măsura „civilizaţiei" înseşi. Căci cinematograful, comparativ cu alte

arte, legate strîns de ideea de valoare și de permanență, are, cînd se uzează mai ales de anumite însușiri exterioare ale sale, o capacitate extraordinară (cameleonică) de a urma fidel accidentalitatea și arbitrarietatea vieții, de a le cuprinde prin imitare și mitizare, de a le comercializa în forme atractive, de aceea, prin această „natură" a sa atît de dependentă de schimbările lumii, de ritmurile fenomenelor, de tot ce este conjunctural social și politic, cinematograful a devenit o „artă accesibilă", care întrece (sau le concurează copleșitor) celelalte forme de artă spectaculară și satisface cel mai deplin nevoia de mituri, de iluzii, de distracții a omului modern („reprezentat" prin marea masă a publicului amator). O dovadă în acest sens este însăși dezvoltarea nediferențiată a cinematografului (încă de la începuturile sale) în direcția producției de serie, a fabricării infinitelor „perechi de cizme", de care vorbea Chiarini, a filmelor comerciale, „ieftine", în detrimentul filmelor valoroase. Această dezvoltare „aservită" a dus cinematograful în pragul crizei sale globale actuale, la o *răspîntie* clară a evoluției lui.

Aceasta ar putea fi caracterizată în esență prin: conflictul foarte accentuat, cu consecințe incalculabile, dintre *industria cinematografică* și *arta filmului*, dintre modul de a vedea cinematograful ca *artă aservită* și modul de a-l vedea ca *artă liberă* (ca să folosim cunoscuta distincție hegeliană operată asupra artei [7]), tendință veche, dar purtînd azi, ca niciodată, pecetea dublei dileme — mitizare „canceroasă", catastrofă comercială sau demitizare creatoare, o nouă artă cinematografică?!; conflictul de ordin estetic dintre producția de serie și operele angajate, demascatoare, politice, dintre cele care creează o relație dialectică între viață și reflectarea ei în film, care încearcă un nou echilibru între rațiune și sensibilitate, și cele care deformează această relație, care trăiesc din cultivarea unui dezechilibru în favoarea senzațiilor; tentația succesului, care face ca unele cinematografii clasice, crescute în cultul valorilor, cum e școala engleză sau cea suedeză, să caute căi de ieșire din „criză", încercînd să cucerească piața externă, în special cea americană, sau să concureze alte industrii cienmatografice prin tehnică avansată și profesioniști de înaltă calificare (de pildă, numeroase producții americane se realizează în studiourile engleze); neîncrederea în natura filmului și în puterea de influențare a cinematografului, mai ales datorită concurenței televiziunii, și încercarea (izbutită uneori) de a ieși din impasul financiar sacrificînd arta filmului pe altarul scopurilor televiziunii, un proces al *„marilor alianțe audio-vizuale"* în plină dezvoltare contradictorie [8]; „prestarea de servicii" efectuată de unele cinematografii „mici", sărace în

valută forte, în folosul unor cinematografii „mari", „sărace" în mînă de lucru ieftină; tendința de desnaționalizare și angajarea tuturor cinematografiilor în „bătălia vedetelor", în importul de actori și regizori, sau de alți specialiști, cu un cuvînt, concurența pe calea co-producțiilor; divizarea publicului spectator în „publicuri", publicul majoritar formîndu-l tineretul, cu deosebire copiii și adolescenții; costul foarte ridicat al producției datorită scumpirii vieții, de aceea filmul de artă are de suportat și handicapul unui deviz precar, cei care se ocupă de el, în occident mai ales, fiind producători independenți, căci în rest este încurajat (chiar și de către stat) doar filmul comercial, care nu numai că „scoate banii" investiți în realizarea lui, dar, în general, aduce și un profit sigur pe deasupra; investirea unor sume fabuloase în reclame, în America mai cu seamă, „valoarea" unui film ajungînd să fie rezultatul unui succes informațional (al unei bombardări informaționale mitizînd culisele filmului), al unei reușite în marea bătălie a campaniilor publicitare; concurența puternică pe care o suportă cinematograful „clasic" nu numai din partea televiziunii, dar și a altor mijloace moderne de comunicare (o comunicare nu în masă, ci una *à la carte*, cum am mai spus), cum ar fi videocasetele, sălile specializate sau alte modalități care la ora aceasta se află într-o fază experimentală; mitizarea globală a realității, întreținerea iluziilor și fabricarea în serie a tot felul de „mituri" în jurul crizelor, în jurul falselor probleme, pe considerentul că omul modern are o nevoie vitală de mituri care să-l reprezinte, de miturile pe care „le vede", și le vede pretutindeni, fiindu-i ca un suport moral, ca o speranță în haosul rătăcirii sale: cinematograful a ajuns să-i ofere în locul răscrucii la care se află omenirea, în locul răspîntiei miturilor moderne pe care le generează sindromul de crize ce confruntă lumea în prezent, însuși *mitul „răspîntiei"*, însăși reflectarea deformată a Dilemei mondiale, însăși iluzia Ignoranței la răspîntie; în fine, perspectiva demitizării, o tendință a permanenței creației, venită din afara filmului, asimilată de valorile lui, și care face să se spună că cinematograful se află la o cumpănă a *evoluției*, nu a involuției sale, în pragul unui nou început, al unei noi explozii.

Cinematograful, așadar, ni se prezintă ca un paradox: pe de o parte, el poate fi văzut ca un fenomen aservit, ca o „industrie" coruptă, mercantilă și deci producătoare de vicii moderne, pe de altă parte, ca o artă care poate fi liberă, demitizatoare și creatoare de permanențe. Căci spectacolele cinematografice, chiar și în situația de aservite, oferă totuși o imagine vie, variată,

cuprinzătoare a lumii în mişcare, neputînd fi concurate în acest sens de nici o altă artă sau instituţie de spectacole (datorită tocmai accesibilităţii şi naturii lor interesate, „aservite" unor nevoi imediate, conjuncturale, unor şocuri ale schimbării, unor mituri simptomatice), nemaivorbind de faptul că ele însumează un fenomen caracteristic al epocii noastre, imposibil de trecut cu vederea, fenomenul mitologiei cinematografice, care dă o măsură adevărată cercetării mitologiei moderne în ansamblul ei: ca în nici un alt fenomen „sensibil", aici avem înregistrat, în „memoria" a milioane şi milioane de kilometri de peliculă, acel enorm „plan-secvenţă al realităţii", cum spunea Pasolini, definind cinematograful, sau, am zice noi, acel imens „plan-secvenţă al Ignoranţei", al evoluţiei sale în acest dramatic secol XX, aşa cum au văzut-o şi cultivat-o (citeşte comercializat-o) marea majoritate a cineaştilor, de la *producers* la cinefili, a celor care au contribuit la Succesele ei. Ale Ignoranţei, desigur, căci în nici un caz nu poate fi vorba, cînd ne referim la mitologia fabricată de industria cinematografică, despre succesele Ştiinţei, ale Ideii, ale Spiritului sau ale Adevărului, acestea fiind apanajul artei filmice libere, neaservite, dezinteresate, care se ridică, de sine stătătoare, pînă la esenţe, care, cu vorbele lui Hegel,

„înlătură aparenţa şi înşelăciunea acestei lumi rele şi trecătoare din conţinutul valoros şi veridic al fenomenelor, dîndu-le acestora o realitate superioară, născută din spirit. Prin urmare, cu totul departe de a fi simple aparenţe, trebuie să atribuim fenomenelor artei o realitate superioară şi o existenţă mai adevărată decît realităţii obişnuite" [9].

Arta filmică liberă intră astfel, prin operele ei semnificative, autentice, naţional-populare, e drept, cam puţine la număr, în circuitul marilor valori universale, permanentizîndu-le ca *documente* spirituale demitizatoare şi ca *mărturii* emoţional-reflexive ale *„binelui posibil, potrivit naturii omului"*, cum spunea Rousseau, cel ce pleda pentru un gen de spectacole conforme acestei naturi, profund umană, căci *„omul se naşte bun"* şi în el se află *„izvorul dragostei de bine"* şi al *„dragostei de frumos"*, ca şi al *„repulsiei faţă de rău"*, de aceea *„spectacolele restrînse"*, *aservite, sînt* împotriva firii, promovînd viciile şi *„gustul pentru lux şi libertinaj"*. În schimb, pe măsura firii omeneşti este acel gen de spectacole care are drept model serbările şi jocurile lacedemonienilor! După Rousseau deci, spectacolele sînt *sărbători populare*, prilejuri de a-i face pe oameni *„să se iubească şi să rămînă pururi uniţi"*, temeiuri ale *petrecerii* şi *veselirii* „popoarelor fericite" [10]. Desigur, spectacolele despre care vorbeşte el există la toate neamurile şi în toate timpurile, păstrate în obiceiuri, datini, cîntece, şezători etc. Dar autorul *Scrisorii către*

d-l d'Alembert merge şi mai departe, făcînd din serbările patriarhale o utopie a fericirii popoarelor, propusă drept model pentru viitorime. Invocarea însă a unei Cetăţi imaginare, pe „scheletul" Spartei, invocarea (şi evocarea) în fond a unei *arhaice „Vîrste de Aur"* pentru o *nouă „Vîrstă de Aur"*, presupune, cum s-a văzut, ideea de libertate reală, de Cetate liberă, de Republică ideală, unde să se nască aceste spectacole vitale şi curate, singurul loc în care ele pot străluci *„într-o atmosferă cu adevărat sărbătorească"*.

A ajuns oare civilizaţia actuală o asemenea Cetate globală liberă, „satul planetar" cu adevărat ideal şi sărbătoresc, şi sînt oare „spectacolele cinematografice", ca reprezentări definitorii ale ei, asemenea „spectacole populare", asemenea delectări sărbătoreşti, asemenea desfătări, jocuri sau manifestări libere ale fericirii popoarelor, bineînţeles, în variantă modernă?! Sigur că NU! Dimpotrivă, s-ar putea spune, privind crizele prin care trece azi omenirea, că lucrurile involuează, că situaţia internaţională se agravează vertiginos, că recrudescenţa Răului, în forme altădată inimaginabile, e semnul unui prezent debusolat şi al unui viitor în derută. Lumea lui Rousseau şi a utopiilor sale nu a cunoscut spectrele pe care le-a trăit omenirea în acest secol XX, nici odioasele „spectacole populare" de tipul parăzilor naziste, nici mitologia modernă purtătoare de iluzii deşarte, de aparenţe îmbolnăvitoare, nici explozia de revoluţii sociale, de revendicări politice, de propulsare a unei noi ordini mondiale şi a unor noi utopii, nici explozia informaţională şi nici „conviеţuirea" ciudată dintre revoluţia tehnico-ştiinţifică şi Ignoranţa modernă, în formele ei obscurantiste, negatoare, degradînd orice valoare şi însăşi personalitatea umană. Cu greu îşi putea imagina cineva de acum cîteva decenii, nemaivorbind de secole, că în era cosmică, în timp ce oamenii de ştiinţă vor explora alte planete, vor descoperi tainele inelelor lui Saturn, ale imunologiei organismului sau ale celulelor canceroase, lumea va fi bîntuită, ca niciodată, de mii de „noi religii", de noi „temple mistice". Căci aşa sînt sectele religioase şi fanatismul lor aberant, ucigător (ca în *Viaţă pentru Ruth*, inspirat după un cutremurător fapt divers real, ca dealtfel şi *Întunericul alb*), secte care se înmulţesc ca ciupercile în jurul unor zei macabri precum Jim Jones sau Moon, ce reuşesc să atragă mulţimile, să-i convingă pe oameni, să le ofere promisiuni spectaculoase, „minuni" ieşite din comun, ca „însănătoşirile miraculoase" (inscenate) din *Ziua lăcustei*, ajungînd să dispună de averi fabuloase, cum s-a întîmplat cu „Templul popoarelor"[11], cum se întîmplă cu „sectele multinaţionale" sau cu unele din cele 2500 de secte

cîte sînt în S.U.A., peste 600 în Franța, alte sute în R.F.G., influențînd conștiințele a sute de mii de tineri, în special, dovadă că aceste secte găsesc teren fertil de adaptare și de proliferare [12], ca și sutele de organizații neonaziste, de altfel.

După cum, tot în această minunată eră cosmică, datorită sărăciei și flagelului foametei la fiecare opt secunde, pe glob, moare o ființă umană, ceea ce înseamnă că, anual, zeci de milioane de vieți sînt curmate din cauza subnutriției, unele statistici relevînd că astăzi numărul înfometaților depășește cifra de 700 milioane [13] (la care ar mai trebui adăugate și zecile de milioane de șomeri). Dar situația analfabetismului în lume? Statisticile arată, lucru cutremurător, că 23 la sută din populația Terrei este analfabetă, numai în Europa 10 milioane de persoane fiind semianalfabete! [14] Dar bilanțurile triste ale violenței? În 1980 la New York, de pildă, au avut loc 1814 omucideri, 3711 violuri și 145 de mii de acte agresive, iar în ceea ce privește activitatea teroristă, un raport al UPI indică 6714 acte teroriste internaționale puse la cale din 1968 pînă în 1980, numărul și amploarea lor fiind într-o creștere simțitoare, mai ales în Europa occidentală, în acest sens putînd fi citate atacurile de la Oktoberfest-München, Paris și gara din Bologna [15].

În fine, ce să mai spunem — gîndindu-ne la „desperarea" lui Rousseau față de relele moravuri ale epocii sale — cu privire la pericolul atomic, la cursa fără precedent a înarmărilor, îndeosebi sub aspectul proliferării și sofisticării armelor nucleare?! Pare de domeniul fanteziei cînd citești, de pildă, că explozia unei bombe atomice de o megatonă asupra reactorului de 885 MW de la Neckarwesthein, de lîngă Stuttgart, ar provoca moartea a milioane de persoane, ar extermina viața pe 1300 kmp, alte milioane de persoane ar fi iradiate, timp de 100 de ani viața ar fi imposibilă pe 500 kmp, iar efectele ar fi și mai catastrofale dacă bomba ar atinge o uzină de retratare a deșeurilor radioactive: norul atomic ar putea ajunge pînă în Scoția, după o lună; radiațiile ar fi de cinci ori superioare celor care provoacă cancer; un an după explozie, zona contaminată s-ar întinde încă pînă la Amsterdam, antrenînd, în continuare, modificări ale genelor și nașterea unor copii cu malformații [16]. Iar acest spectru, care poate deveni oricînd din „previziune" realitate, îl datorăm doar unei bombe atomice de o megatonă! Dar în cazul unei conflagrații atomice mondiale? Omenirea n-ar putea supraviețui tehnologiilor noilor arme nucleare, cataclismul civilizației ar fi iminent, iar Terra ar arăta probabil ca în filmele „*sci-fi*" pe această temă, de la *Ultimul țărm* la *Planeta maimuțelor* sau *Memoria lui Hauser*, ba chiar nu ar mai arăta deloc,

depășind, prin eliminare, prin lipsă de subiect și obiect, cele mai îmbolnăvitoare, spectaculoase și profitabile fantezii!

Așadar, în contextul unei realități atît de dramatice, ce putem aștepta de la cinematograf? Ce așteaptă viitorii lui „beneficiari" de la *spectacolul* cinematografic? Industria cinematografică, spuneam, reflectă poate cel mai fidel, într-o unitate a diversității extrem de originală, acest *context!* Căci ea, pentru scopurile sale profitabile, are capacitatea formidabilă de a face, cu un talent fără de scrupule, *spectacol*, amuzament, distracție, din orice, ca în *Și caii se împușcă, nu-i așa ?*, ca în *Mondo cane* sau ca în *Mondo umano*, din însăși tema handicapaților sau mutilaților de război, ca în *Vocile*, *Întoarcerea acasă*, *Bărbații* (de Zinnemann), *Vînătorul de cerbi*, *Luminile orașului*, *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* și nenumărate alte filme cu „dublu efect", sau chiar din dispariția Terrei, ca în *Meteoritul*. Într-o asemenea lume în criză de „noi ordini", cînd omenirea e la o răscruce real-dilematică a destinului ei, ca un Oedip modern în fața unui mult mai enigmatic Sfinx, e greu de imaginat că spectacolele cinematografice pot fi acele ideale „spectacole populare", visate de un Rousseau, acele manifestări artistice libere ale popoarelor fericite! Dimpotrivă, ele, în varianta lor comercială, capitalistă, sînt niște puerile — dar periculoase — „refulări" ale Ignoranței crase ale celor care, deopotrivă, alimentează boala morală a lumii și o suportă, o suferă, adică ale celor care întreține și au încă nevoie de mituri canceroase, de surogate în loc de adevăr, găsindu-și refugiul în obscuritatea unor ficțiuni ce au menirea să-i scoată, măcar și pentru un ceas, de *aici* și *acum*.

E drept, această amăgitoare evadare se obține cu efortul celui mai înalt profesionalism, avînd la bază o întreagă știință a legilor succesului, fie ele scrise sau nescrise. Astfel, printr-o ambiguitate specifică naturii sale mitizatoare, cinematograful reușește să fascineze, deseori, cele mai exigente spirite, să facă din cele mai grave probleme *spectacole* de „elită", premiate uneori la mari și pretențioase festivaluri, cum ar fi: unele filme pe tema războiului, ca *MASH* sau *Apocalypse Now;* pe tema mafiei și violenței, ca *Nașul* sau *Taxi driver ;* pe tema puterii, ca *Z* sau *F.I.S.T. ;* pe cea a fericirii prin iubire, ca *Un bărbat și o femeie*, *Love story* sau chiar *Moscova nu crede în lacrimi ;* pe tema mitului orfic, ca sofisticatul *Orfeu negro ;* și pe nenumărate alte teme majore, unele atît de scumpe omului, ca tema libertății, revoluției, muncii, fericirii sau a omului nou!

În ceea ce privește însă *adevăratele* „sărbători populare" ale spectatorului modern, acestea sînt mai degrabă triste, îngrijorătoare, dramatice, creînd în individ o stare de angoasă și

derută, și punîndu-l în situația unui înțelept fără replică, muncit de neliniști, meditînd în gol, îngrijorat de soarta lumii, dar aproape fără nici o putință de a acționa, căci frîiele ei se află în mîna puternicilor zilei, a paranoicilor și iresponsabililor, și e suficient să ne gîndim la *Teheran '43*, un film despre „permanența" atentatelor și a pericolului neofascist, sau la alte filme despre spectrul nazist, ca *Oul de șarpe*, *Fahrenheit 451*, *Cabaret*, *Toboșarul* sau *Mephisto*; de asemenea la filme despre recrudescența violenței, a activităților neonaziste sau ale Ku-Klux-Klanului, îndreptate împotriva drepturilor elementare ale omului sau a comuniștilor, de la un documentar ca *Adevărata față a fascismului* și pînă la realizări cutremurătoare precum *Paravanul*, *Vînătorul de conștiințe* sau *Sfidarea*, un serial TV pe tema unei noi „explozii rasiale" în S.U.A., care debutează cu întrebarea unui șef al Klanului adresată membrilor săi: „*Ce ne facem cu negrii și cu comuniștii în statul Mississippi?*", loc unde, în 1964, a început „agonia" acestui stat, declanșînd apoi și „agonia" altor state americane, și chiar „agonia" S.U.A., cum se spune în film; sau să ne gîndim la stările pe care le pot provoca spectatorului filme despre iresponsabilitatea savanților, care, uneori, în cazuri „fericite", cad victimă propriilor lor invenții distrugătoare, ca în *Planeta interzisă*, o versiune modernă după *Furtuna* de Shakespeare, sau filme despre spectrul tehnicii dominînd omul, stăpînindu-și creatorul, de la aparatura „confortului modern" la creierul electronic, ca în *Unchiul meu*, *Trafic*, *Mașina* sau *Odiseea spațială, 2001*; de asemenea filme — „sărbători populare", despre recrudescența sectelor religioase, a nenumăraților Jim Jones ai zilelor noastre, despre „invazia" credințelor și superstițiilor, care întorc omenirea cu sute de ani înapoi, sfidînd știința și eforturile savanților de a găsi căile de emancipare a omului, de explicare rațională a unor fenomene, a unor cazuri-limită, și de vindecare a „extremelor", a unor ființe „stăpînite de diavol", de pildă, făcînd în schimb, să triumfe ignoranța și misticismul, ca în *Omul-elefant* sau *Exorcistul*; în fine, să ne gîndim la adevăratele „spectacole" cinematografice despre spectrul atomic, care nu mai este demult o realitate *sci-fi*, ci a devenit un pericol real, amenințător, alarmînd cu „experiențele" sale — ca o necunoscută și imprevizibilă „sabie a lui Damocles" — omenirea, punînd-o, deocamdată, doar într-o gardă teoretică, fragilă, comparativ cu evidența spectrului, pe care cineaștii responsabili fie că îl constată și dau un S.O.S. planetar, ca în *Ziua în care vin peștii*, fie că-i anticipează „erorile" (unele întîmplate în realitate la centrul de calcul de la NORAD, la o centrală atomică din S.U.A. sau în legătură cu unele

probleme grave „*rezolvate cîteva luni mai tîrziu de operația de salvare a lui Apollo 13*“ [17]), ca în semidocumentarul lui John Sturges *Naufragiații în spațiu*, dar mai ales ca în filmul *Sindromul*, al lui James Bridges.

Pe de altă parte, chiar cele mai pozitive și încurajatoare „sărbători“ cinematografice, unele putînd fi considerate adevărate modele ale spiritului revoluționar, sînt tot un fel de neliniști moderne, de „agonii“ despre „erori obiective“ sau despre „sistem“, un fel de „avertismente“ transmise spectatorului lucid conștient, și ne gîndim la filme nonconformiste, angajate, profund umane, ca *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, *Omul de marmură*, *Clasa muncitoare merge în paradis*, *Norma Rae*, *Conversația*, *Kramer contra Kramer*, *Dreptate pentru toți*, *Onoarea pierdută a Katharinei Blüm*, *Fără anestezie*, *Călina roșie*, *Femeia stranie*, *Siberiada*, *Călăuza*, *Concurs*, *Secerișul roșu*, *Teama ucide sufletul*, *Jucăria*, *Șansa*, *Chicago fierbinte*, *Candidatul*, *Oamenii președintelui*, *Cazul Mattei*, *Conrack*, *Omul de fier* și multe altele, cum ar fi cele aparținînd „exploziei sovietice“, neorealismului italian, curentului *Free cinema*, școlii newyorkeze sau vestgermane, suedeze, ca și „noilor valuri“ și școlilor tinere, abia în formare, din toate colțurile lumii. Evident că multe din aceste filme valoroase, semnificative, izvorăsc din atitudinile demitizatoare ale realizatorilor față de iluziile și halourile realității, deși — tot atît de evident apare — ele sînt încă tributare formelor spectaculare, de mitizare a vieții, pe care le cultivă industria cinematografică.

Însă calea viitorului, elementele vitale ale artei filmice de mîine, aici trebuie găsite, în asemenea reușite cu intenții demitizatoare. Analiza întregului context economico-politic mondial, a problemelor, a crizelor și a punctelor de tensiune care străbat omenirea în momentul de față, ne-a arătat că, deocamdată, realitatea face imposibilă existența generalizată a „sărbătorilor populare“, în înțelesul dat de Rousseau, a *artei libere*, de care vorbea Hegel, a reprezentațiilor care, cum scria d'Alembert în *Enciclopedie*, „*ar îmbina înțelepciunea Lacedemoniei cu rafinamentul Atenei*“, pentru „*a educa gustul cetățenilor, dîndu-le o ascuțime a sensibilității, o subtilitate a simțirii care cu greu se pot dobîndi fără acest ajutor*“ [18], dar mai ales a acelor *delectații complexe*, în care Brecht vedea „*cea mai nobilă funcție*“ *a artei în general și a teatrului în special* [19]; în fine, face imposibilă existența adevăratei *culturi*, „această a doua natură“, cum spunea Gorki, pentru că arta e consubstanțială omului, s-a născut din procesele muncii, însoțindu-i din cele mai străvechi timpuri existența și ajungînd să-i însoțească și viața nouă sau ceea ce va

deveni ea, cînd arta va fi într-adevăr expresia *muncii libere* a oamenilor[20] sau, cum credeau Marx și Engels, „*manifestarea liberă a vieții lor*", a „*caracterului universal al activității indivizilor*", preocuparea liberă a „*dezvoltării libere a personalității*", veritabil *mijloc de delectare*, întrucît, în *imperiul libertății*, prin suprimarea diviziunii muncii, prin scurtarea zilei de lucru și deci prin obținerea unui „*mai mult timp liber*", individul nu numai că are condiții să-și dezvolte aptitudinile și să nu *renunțe la plăceri*, dar ajunge să-și cultive însăși *capacitatea de a se delecta*, adică „*primul mijloc pentru delectare*"[21].

Prin urmare, pentru ca arta să ajungă să aibă asemenea funcție, să înceapă să fie cu adevărat o formă liberă și perfectă (*„aspirația spre perfecțiunea formei* — spunea Gorki în același articol — *este o aspirație biologică*", este *„năzuința spre cultura fizică a corpului"*), iar acest început al ei coincide cu începutul *imperiului libertății*, e necesar ca arta, în acest ultim înțeles, să treacă, ca printr-un purgatoriu, prin unele din formele ei actuale și să-și pregătească viitorul, universalitatea, cristalizîndu-se din cînd în cînd, prin geniile ei, în particulare sau specifice „modele" de comunicare, cum sînt, de pildă, sculpturile lui Brâncuși sau unele din filmele citate mai sus. După cum „imperiul libertății nu se poate dezvolta decît pe cel al necesității, ca bază a lui" (Marx), iar pînă la organizarea comunistă a omenirii trebuie să se treacă prin organizarea socialistă a popoarelor, a națiunilor, prin obținerea „mărginită", „locală" a libertății, datorită diviziunii internaționale a muncii, tot astfel pînă la arta liberă, pînă la obținerea noii ei funcții universale corespunzătoare dezvoltării omnilaterale a indivizilor, pînă la adevărata conștiință planetară și chiar cosmică a omului trebuie să se treacă prin arta corespunzătoare imperiului necesității, adică prin arta *aservită* și arta *angajată*, și, totodată, prin conștiința națională, „provincială" a oamenilor. „*Într-o societate comunistă* — spunea Marx — *nu există pictori, ci, cel mult, oameni care printre altele se ocupă și cu pictura*".

Deocamdată, și sînt indicii sigure că încă mult timp, nu putem vorbi decît de „*subordonarea artistului față de mărginirea locală și națională, izvorîtă exclusiv din diviziunea muncii*", precum și de „*izolarea artistului în cadrul unei anumite arte, fapt datorită căruia el este exclusiv pictor, sculptor etc.*", nemaivorbind de mărginirea activităților în cadrul industriei cinematografice, al echipei de filmare, de pildă, fapt ce exprimă îndeajuns de clar dependența diferiților profesioniști sau artiști-specializați față de diviziunea muncii, deși, cum se spune, filmul e o „artă colectivă". Numai că acest „colectiv" (și sculptura, și arhitectura, și pictura

monumentală sînt „arte colective") se subordonează unui scop, activităţile specializate nu se fac în mod voluntar, *„fiecare capătă un cerc de activitate exclusiv, bine determinat, care îi este impus şi din care nu poate ieşi"*. Deci nu numai că activitatea generală este limitată la o sferă precisă, exprimată prin chiar denumirea ei, pictură, film etc., dar şi fiecare activitate în parte, din cadrul „colectivului", are o funcţie bine stabilită, o mărginire proprie, supusă scopului principal. Ei bine, natura acestui scop precizează însăşi natura şi funcţia majoră a artei, dacă ea este impusă, comandată, aservită, angajată sau liberă! Bunăoară, la noi, această problemă este foarte clar expusă de preşedintele ţării, Nicolae Ceauşescu:

„Arta trebuie să servească unui singur scop: educaţiei socialiste, comuniste. În acest sens sîntem pentru cea mai largă libertate de creaţie, pentru cea mai largă exprimare a imaginaţiei, dar în spiritul concepţiei noastre despre lume şi viaţă" [22]. Şi mai departe: *„Este, cred, un adevăr axiomatic că pînă la urmă arta, ca orice activitate socială, trebuie să răspundă unei necesităţi — şi numai în măsura în care satisface această necesitate ea îşi confirmă valoarea*[23].

Azi arta aparţine imperiului necesităţii, ea este liberă în măsura în care înţelege această necesitate. Cînd n-o înţelege, devine comercială — aservită unor scopuri exterioare, extraestetice. Faptul se vede mai ales în domeniul cinematografului, „arta colectivă" a filmului — slujind în mare măsură acestor scopuri neartistice. Doar într-o mică proporţie „colectivul de creaţie" participă în cunoştinţă de cauză, fiecare factor fiind implicat, ca regizorul însuşi, la realizarea unor valori estetice puse în slujba unor ţeluri nobile, a unui scop profund uman, creator, dezinteresat. De aceea, lupta dintre arta filmică, autentică, angajată întru atingerea unui asemenea scop major, şi industria cinematografică, generatoare, în masă, de pseudomituri moderne, aservită unor interese comerciale şi distructive, imorale, trebuie dusă, pe viitor — aşa cum o cere însăşi noua ordine economico-politică mondială, conflictul dintre forţele progresiste şi cele retrograde — la un nivel, în primul rînd, *ideologic: schimbarea opticii*, care să facă din cei doi *„duşmani de neîmpăcat"*, cum spunea Baudelaire, văzînd în progresul industriei moartea artei [24], nişte adevăraţi *colaboratori*, în sensul eliberării acesteia de sub chinga industriei cinematografice, de a pune acest „imperiu al necesităţii" în slujba unei arte filmice libere, ajutînd astfel scopurilor ei nobile, acelea de a însoţi viaţa omului şi de a i-o face mai uşoară, de a-i aduce bucuria adevărului.

Așa cum e nevoie, deci, de o nouă optică privind salvgardarea lumii și înaintarea ei pe cale pașnică, tot astfel e nevoie de o nouă politică culturală, de o nouă înțelegere a funcțiilor artei și ale comunicării, care să facă în mod practic trecerea — revoluționară — de la vechile la noile modele de gîndire și creație! Așa cum politicianul democrat, bunăoară, are de luptat cu tarele vechilor practici politice, de dictat, de amestec în treburile altora, tot astfel artistul autentic are de luptat *pentru* impunerea unei noi arte, a unei *arte revoluționare*, și *contra* artei comerciale, a *kitsch*-ului, care menține Ignoranța lumii, acea Ignoranță ce servește, de fapt, la menținerea vechilor stări de lucruri, a vechilor structuri și mentalități. „*Arta este în esența ei o luptă pentru sau contra*" — spunea Gorki, călăuzit de o nouă optică — definind astfel (așa cum Rousseau definea în felul lui arta ca *artă aservită)*, un alt stadiu al artei, acela al artei *angajate*, într-un sens sau altul, dat fiind că

„scopul pe care și-l propune arta este să exagereze binele, pentru ca acesta să devină și mai bun, să exagereze răul — care-i este potrivnic omului și-l urîțește — ca să-i stîrnească dezgustul și să-i trezească dorința de a stîrpi racilele rușinoase ale vieții, produsul filistinismului rapace și ticălos"[25].

Dar aceasta este o optică (la timpul ei, justă, înaintată) care ține și ea, așadar, de un anumit stadiu al „imperiului necesității". Însă din toate cele spuse aici reiese un fapt cert, la fel de neîndoios, și anume că drumul spre arta viitorului, cînd și viitorul s-ar schimba în bine și nu va fi așa cum îl vedem astăzi, trebuie să treacă printr-o asemenea artă angajată, noua orientare ideologică, urmînd, deci, dialectica lucrurilor, putindu-se formula astfel: *de la arta* a s e r v i t ă *la arta* a n g a j a t ă, *și de aici la arta omnilaterală a viitorului!*

Cinematograful, la rîndul lui, pentru a revoluționa arta filmului, pentru a o ajuta să fie ea însăși — liberă, neaservită și profund modelatoare — trebuie să se lepede de vechile practici comerciale și să intre pe drumul adevăratei lui meniri, sprijinind cu totul noua ordine creatoare, formatoare, valorică! Sensul inevitabil al cinematografului spre adevăratele „spectacole libere" sau „sărbători populare" se cere a fi găsit în multe din realizările valoroase la care ne-am referit în acest studiu, realizări care se impun prin optica înaintată asupra scopului celei de-a șaptea arte și prin atitudinea demitizatoare față de imaginile utopice, idilice, ale societății de mîine și ale spectacolelor ei dedublate. Asemenea opere dovedesc că spectactacolul-rege al viitorului nu este un ideal care trebuie creat și căruia ar trebui să i se conformeze creatorii, ci este o mișcare *reală*, demitizatoare, care a început să suprime arta aservită Ignoranței. Iar

această *mișcare demitizatoare* — ce se impune a fi urmată — este susținută tocmai de filmele angajate, revoluționare, credincioase adevărului, un asemenea film avînd o sferă de pătrundere mai mare decît sute de pelicule comerciale la un loc, întrucît apelează la conștiința și rațiunea spectatorului, la bunul simț și spiritul său de dreptate, apropiindu-și-l prin căldura și omenescul sentimentelor, și nicidecum prin tulburarea rațiunii și simțirii lui, prin violentarea umanului din el și excitarea, în schimb, a iraționalului, instinctualului, inumanului. Istoria cinematografului este, în acest sens, istoria emancipării artei filmului, a smulgerii ei din oceanul de mediocrități industriale, a efortului marilor cineaști de a *pregăti* — prin opere demitizatoare, realiste, profund umane — drumul cinematografului de mîine, *noua ordine* a cinematografiei mondiale, începutul unei *noi ere a creației și respectiv a receptării*. Ca niciodată, azi, asistăm la o tensiune neobișnuită, creată de conflictul dintre valoare și nonvaloare: cu cît pare că fenomenul cinematografic mondial intră mai mult în criză, în agonia unor produse submediocre pe care nimeni nu mai este atît de încîntat să le ceară, mai ales datorită pretențiilor crescînde ale spectatorului, cu atît replica valorilor este mai mare, mai profundă, mai angajată.

Dar această luptă, spuneam, trebuie înțelept pregătită — în continuare — de partizanii valorii, ai *artei* filmului. O pregătire care să ducă la generalizarea fenomenului valoric, la existența reală, pe toată planeta, a „spectacolelor libere". Replica *valorilor* nu poate fi, deocamdată, decît profund *națională*. Deci împotriva deznaționalizării, pe care o cultivă filmul comercial și miturile moderne vehiculate de el, trebuie luptat prin opere anti-universalizante și anti-șablonarde, care să dezvolte o fantezie nondiscursivă, hrănită de seve adînc naționale. Efectelor speciale, unei tehnici îndrăcite, unei imaginații bolnave puse în slujba fabricării nenumăratelor „perechi de cizme" comerciale, nemaivorbind de sumele enorme investite în ele, este necesar să li se opună printr-o diversitate creatoare hrănită de aceeași unitate de vederi, o unitate angajantă, formatoare, revoluționară, proprie aspirațiilor nobile ale popoarelor, păstrată în miturile, obiceiurile și credințele lor, în tot ce au ele mai bun, mai trainic, mai viu.

Una din marile probleme, așadar, ale cinematografului viitorului este aceea legată de *specificul național*, de realizarea unui nou echilibru dintre național și universal. Filmul, prin natura sa, conține elemente universale de comunicare, dar el trebuie să rămînă artă, și mai ales o artă creatoare, revoluționară, angajată (înainte de a fi liberă), omnilaterală, adică, în această

„angajare", să nu-şi subordoneze total scopurile estetice, delectative, celor etice, politice sau economice. Iar pentru a rămîne artă, felul cum tratează problemele specificului naţional poate fi determinant pentru destinul cinematografic al lumii. Tema emigraţiei, de pildă, vizează un fenomen general, care însă se manifestă diferit în fiecare ţară, conform particularităţilor de viaţă proprii unui popor sau altul. Această temă este comună, spre exemplu, unor filme ca *Teama ucide sufletul*, *Spaniole la Paris* sau *Naşul*, dar cît de diferit este tratată ea prin prisma specificităţii naţionale, poate inconştient vizată! Modul cum se comportă „societatea" germană, franceză sau americană faţă de emigranţi este determinat în fond de mentalitatea, de la un moment dat, a fiecărei naţiuni faţă de om. *Emanciparea filmului*, a vizării *conştiente* a specificului naţional, depinde, credem, de *emanciparea omului*. Iar filmul trebuie s-o cultive, s-o pregătească. Cu cît această problemă a omului, care stă în centrul mitului viitorului, este mai universală şi constituie fundamentul mişcării reale către o nouă societate, cu atît „soluţionarea" estetică a ei trebuie să capete forme mai particulare, mai concrete, să fie pătrunsă de responsabilitatea fiecărui cineast în parte, de atitudinea sa ca om faţă de anumite denaturări ale semenilor săi. În acest sens, specificul naţional, prin permanenţele sale, cunoaşterea vieţii de acum a poporului, prin aspiraţiile lui libere, dintotdeauna, oferă o mare garanţie reflectării autentice, o rezervă inepuizabilă perspectivei demitizării!

Or, *talentul demitizării* este chemat să suprime *tehnica mitizării* care stă la baza operelor pur comerciale, să subjuge „tehnica", s-o domine, slujindu-se cu libertate de ea. Căci viziunea care-i stă la bază este revoluţionară, inedită, atît ideologic cît şi estetic. În general, cineaştii de frunte ai şcolilor socialiste de film sînt cei care în mod constant, printr-un talent astfel înţeles, rup orice cerc vicios şi contribuie la mersul înainte al cinematografului, la acea mişcare reală, demitizatoare, prin care este văzută însăşi starea viitoare a omenirii, însuşi idealul său. Ei pot pregătesc suprimarea mitului modern, a „mitului ştiinţific", cum l-am numit noi, a tot felul de mituri ale evadării, a ceea ce s-ar putea numi „mitul vocaţiei cosmice a omului" etc., şi înlocuirea lor cu adevărata *vocaţie pămînteană* a fiinţei umane (cum sugera un film ca *Solaris*), cu *adevărata* rezolvare a *„conflictului dintre om şi natură, dintre om şi om (...), dintre existenţă şi esenţă, dintre obiectivare şi autoafirmare, dintre libertate şi necesitate, dintre individ şi specie"* (Marx)[26]; poate că ei, alături de cei mai responsabili şi talentaţi cineaşti ai lumii,

pregătesc, prin arta lor, prin valorile lor reale, în mod conștient, lucid, însăși *„dezlegarea enigmei istoriei"*.

Mulți mitologi susțin însă că dezlegarea enigmelor înseamnă moartea lucrurilor. Dar cum am mai spus, a demitiza prin artă nu înseamnă a rupe lumea de mister, de delectare superioară, a distruge revelația sau a profana tot ceea ce este sacru. Demitizarea, „dezlegarea enigmelor" prin artă e o formă de distanțare creatoare, un mijloc artistic prin care se obține smulgerea spectatorului din sfera iluziilor, a „enigmelor", și plasarea sa în aceea a adevărului și a veritabilelor delectări libere sau sărbători populare. Poate că în acest sens marii artiști ai lumii pregătesc spectacolele viitorului, ca pe însuși viitorul sărbătoresc al vieții, al emancipării omenirii, spectacole mult mai apropiate de *rațiune* decît de *pasiune*, de *idee* decît de *afect*, creînd un nou echilibru între ele, reușind să *sensibilizeze prin idee, prin rațiune*, prin sentimentul gîndului decît prin gîndul sentimentului, deci *fără a scientifica arta* sau a aboli ficțiunea.

Dacă arta nu se rupe de viață și de adevărul ei, va putea rămîne întotdeauna o expresie semnificativ-sensibilă a realității în mișcare, va putea fi mereu o „frumusețe nouă"! Funcția demitizatoare însă a artei, a „spectacolului-rege" în special, este condiția care face din această legătură lucrul cel mai viu, mai pur și durabil, care duce implicit la dispariția enigmelor și a miturilor din societate, o dispariție, bineînțeles, așa cum se va dezvolta însăși demitizarea, determinată de *dezvoltarea personalității umane*. În acest sens, arta are un rol de cunoaștere, deci și un rol practic, creator, ea putînd contribui, în virtutea înțelesului ei realist, angajat, revoluționar, atît la emanciparea artei — a spectacolului — în general, la modificarea cursului ei aservit, la smulgerea artei filmului, în particular, „de sub influența acestei brutale legi a profitului care sufocă ideile" (Damiani), fapt ce poate avea loc printr-un șoc de creație, să spunem, printr-o nouă explozie, asemănătoare „exploziei sovietice", printr-un impuls ca acela dat de *kinopravda*, bunăoară, care orienta cinematograful spre viața socială și adevăr, modificînd astfel, cum afirma Vertov, însuși „mersul cinematografiei mondiale", cît și la emanciparea și desăvîrșirea reală a omului, la „moartea naturală", cu expresia lui Engels, a Ignoranței, la salvgardarea Civilizației și a scoaterii ei din spectrul crizelor.

Într-adevăr, *„pîinea și spectacolele* — cum arăta Lenin — *sînt indispensabile"* dacă vrem *„să depășim greutățile și primejdiile momentului"* [27], iar „momentul" actual indică faptul că primejdiile și greutățile — legate deopotrivă de hrana trupească și de cea spirituală — sînt mai mari ca niciodată. De aceea,

artiștii trebuie să fie conștienți că omenirea are nevoie de spectacole, de o artă pe măsura noii ei misiuni eliberatoare că, așa cum afirma tovarășul Nicolae Ceaușescu, *„arta, cinematograful, toate mijloacele trebuie să servească apropierii și prieteniei între popoare, dezvoltării celor mai bune calități spirituale ale omului"* [28]; că popoarele, prin înseși aspirațiile lor spre pace și libertate, au dreptul *„la o artă care să-și găsească substanța numai și numai într-o căutare constantă a adevărului și a frumosului"* (Lenin) ! Și nu se poate spune că marii artiști nu au fost sau nu sînt conștienți de acest fapt. Eisenstein, de pildă, vorbea, cu patosul ce-l caracteriza, despre o *„eră nouă a artelor frumoase"*, despre o *„explozie în esența spectacolelor vizuale"* (ca o *„firească izbucnire de dinăuntru a întregii naturi"*), despre o *„structură estetică nouă"*:

„O estetică nouă produsă de noul stadiu al dezvoltării sociale, cu noile ei unelte de guvernare a naturii, unelte făgăduind un progres de conștiință tot atît de mare, pe cît fusese progresul conștiinței în zorile culturii atunci cînd omul își făurea prima lui unealtă de muncă. Oare nu se vede lucind la orizont, ca un precursor al acestor noi forme de conștiință, noul gen de artă ?" [29].

Iată deci ce misiune conștientizatoare practică, modelatoare, acorda și Eisenstein artei în general și filmului în special, iar pentru a lua asupra lor această misiune, el îi îndemna pe artiști, pe cineaști în mod deosebit, să privească cu îndrăzneală înainte, să-și lărgească cunoștințele, să-și subțieze ascuțișul gîndirii, să mobilizeze experiența trainică a omenirii, ajungînd la concluzia că trebuie: *„să căutăm cu putere"*, *„să creăm fără preget"*, *„să muncim, să muncim, și iar să muncim"* !

Uneori, credința în această funcție eliberatoare, salvatoare a artei este atît de mare încît nu poți să nu te molipsești de ea, cînd știi, bunăoară, că un poet (și un om politic) ca Leopold Sedar Senghor vede ieșirea omenirii din impasul în care se află printr-o *revendicare de ordin cultural*, înainte de toate [30], cînd Brâncuși afirmase cu toată responsabilitatea și profunzimea-i recunoscută, pentru care stau mărturie „cumințeniile" sale inegalabile, eterne, ca însuși mitul creator al omului viitor, că: *„Lumea poate fi salvată prin artă"* [31], sau cînd știi că pentru Tolstoi *sarcina imensă* a artei era aceea de a distruge violența din lume — și numai ea singură, spunea titanul de la Iasnaia Poliana, o poate face — și de a contribui la *„uniunea pașnică a oamenilor"* [32]. În orice caz, o nouă societate pe Terra nu-i posibilă, într-o dialectică real-pozitivă a devenirii, fără o nouă artă și cultură, fără o nouă Vîrstă de Aur a sărbătorilor libere ale popoarelor fericite, cum le visa și Rousseau. Iar studiul

nostru, ca o primă şi modestă angajare în acest sens, a incercat să contribuie nu numai la dezbaterea unor probleme vitale, majore, privind reflectarea răspîntiei actuale a omenirii şi a destinului fiinţei umane în univers, nu numai la deslușirea vie, cuprinzătoare, a mecanismului celui mai activ şi mai complex „martor ocular" al „spectacolului" lumii — cinematograful — dar şi la înţelegerea *dialecticii procesului istoric*, real, al acestei *posibile deveniri*, al acestei atît de necesare îngemănări creatoare dintre artă şi evoluţia existenţei sociale în totalitatea manifestărilor ei.

Cuprins

ANTICIPARE 5

LUMEA MODERNĂ — PERMANENȚE ȘI MITURI 9
„Galaxia Gutenberg“ 9
Nevoia de noi mituri 10
Mit și știință 11
Homo estheticus 12
„Demonul ignoranței“ 13
„Idealul omenesc“ 15
„Omul sau natura?“ 17
Interdependența dintre crize și mituri 21
Noi modele de gîndire 24
Noi metafore semnificative 25
Mitologie științifică 27
Nevoia de știință 29
Mit tradițional — mit modern 30
Stratul și substratul permanenței 33

CINEMATOGRAFUL — FABRICĂ DE MITURI, FILMUL — ȘCOALĂ DE VALORI 38
Triada producție-operă-difuzare 38
Triada realitate-mit-cinematograf 40
„Sălile“ Ignoranței și „sălile“ Valorii 46
Avantajele „școlii de valori“ 51

SOCIO-AXIOLOGIA CINEMATOGRAFULUI ȘI NOUA LUI FUNCȚIE 55
Un model critic mai cuprinzător 55
Modelul hollywoodian „îmbunătățit“ 57
Noua funcție a cinematografului 60

TEME ȘI MITURI ALE LUMII MODERNE ÎN FILM 66
Civilizația 67
Pionierii — westernul 74
Emigrația 78
Orașul 88

Banul 96
Puterea 105
Violența și Mafia 120
Rasa 142
„Morala religoasă 156
Familia 165
Eroticul 176
Mașina 185
Science-fiction 192
„Întoarcerea la natură" sau moda „retro" 205
Mass-media 216
Vedeta 230
O nouă „Vîrstă de Aur" 244
Revoluția 255
Eroul pozitiv 269
Munca 282
Omul nou 291
În loc de concluzii 307

CINEMATOGRAFUL LA RĂSPÎNTIE. PERSPECTIVA DEMITIZĂRII 314

NOTE 333

ORIZONT BIBLIOGRAFIC 337

INDEX DE FILME CITATE 345
Producții pentru marele ecran 345
Seriale tv. 371